طوني بينيت

ميلاد المتحف

التاريخ والنظرية والسّياسات

ترجمة
محمد المبارك
حياة حسنين

مكتبة ١٠٧١

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

ميلاد المتحف

التاريخ والنظرية والسّياسات

طوني بينيت

ميلاد المتحف: التاريخ والنظرية والسياسات

ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين

مراجعة عماد شيحة

الطبعة الأولى: المنامة، 2019

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة، عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Tony Bennett

The Birth of the Museum
History, Theory, Politics







هيئة البحرين للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities

المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199

هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+

e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: منتدى المعارف

بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت

ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان

e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: **مطبعة كركي**، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 274/ د.ع./ 2019

رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-111-9

طوني بينيت

ميلاد المتحف

التاريخ والنظرية والسّياسات

ترجمة

محمد المبارك

حياة حسنين

مراجعة

عماد شيحة

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

إلى تانيا وأوليفر وجيمس

لحبّهم المهرجانات وصبرهم على المتاحف

المحتويات



القسم الثاني: السياسة والتوجّهات السياسية

القسم الثالث: تقنيات التقدّم

قائمة الأشكال

شكر



أنا مدينٌ بالكثير لكثيرٍ من الناس لمساعدتهم إياي في إخراج هذا الكتاب إلى النور. أنا ممتنٌّ أوّلًا لبرونوين هاموند (Bronwyn Hammond)، لمهارتها وحماسها خلال عملها معي مساعدةَ بحثٍ على مدى سنوات عدّة، فبالإضافة إلى مساعدتي فى الحفاظ على مشروع الكتاب حيًّا في خضمّ الالتزامات الأخرى، تبيّن أنّ عشقها للتنقيب في الأراشيف لا يقدّر بثمنٍ، وأثمر موادّ ما كان بوسعي الحصول عليها لولاها.

كما قدّمت جينيفر كرايك (Jennifer Craik) وإيان هنتر (Ian Hunter) اقتراحاتٍ تحريريةً مفيدةً للغاية في المرحلة النهائية لتجميع الكتاب. فأنا ممتنٌّ لكليهما لما بذلاه من جهدٍ في عدم ترك أيّ جملةٍ من دون فحص. وفي حين أنّه لا يزال هناك بلا شكٍّ مجالٌ للتحسين، فإنّ حججي صارت أفضل وأكثر اقتصادًا، وصيغها أكثر وضوحًا بفضلهما.

وساعد كلاهما أيضًا بالتعليق على فحوى المناقشات في فصولٍ معينة. وقد ساهم كثيرون في الكتاب بهذه الطريقة. ومن بين أولئك الذين كانت نصائحهم مفيدةً بشكلٍ خاصّ في هذا الصدد، كولين

ميرسر (Colin Mercer)، الذي سُعدت بصداقته الصادقة وزمالته منذ سنين طويلة، وديفيد ساندرز (David Saunders) الذي يمكن الإعتماد عليه دائمًا ليس لتقديم نقدٍ محدّدٍ وبنّاءٍ فحسب، بل أكثر من ذلك بكثير. كما أنّني ممتنٌّ لبات باكريدج (Pat Buckridge)، وديفيد كارتر (David Carter) وجون هتشينسون (John Hutchinson) لتعليقهم على الفصل الثامن.

وكما هو الحال دائمًا، فقد تعلّمت الكثير ممّا أُثير من نقدٍ ونقاشاتٍ أعقبت الندوات التي قدّمتُ فيها الأفكار والحجج التي جمعتها معًا في هذا الكتاب. وأقدّر على وجه الخصوص النقاط التي أدلى بها واين هادسون (Wayne Hudson) في تعليقاته على مسوّدةٍ مبكّرةٍ للفصل الأوّل عندما عرضتُها في ندوةٍ في كليّة الدراسات التاريخية والثقافية في جامعة غريفيث (Griffith). وقد تعلّمت الكثير أيضًا من المناقشة التي تلت ندوةً مماثلةً قدّمتها في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة كوينزلاند (Queensland).

أمّا الفصل الثالث، فقد قدّمته لأوّل مرّةٍ في مؤتمر «الدراسات الثقافية ودراسات الاتصالات: التقاربات والافتراقات» (Cultural Studies and Communication Studies: Convergences and Divergences) الذي نظّمه مركز بحوث الثقافة والمجتمع في جامعة كارلتون (Carleton) في العام 1989. وأنا ممتنٌّ لمنظّمي المؤتمر، إيان تايلور (Ian Taylor)، وجون شيبيرد (John Shepherd)، وفالدا بلونديل (Valda Blundell)، لدعوتي إلى المشاركة في المؤتمر، ولضيافتهم الكريمة أثناء وجودي في أوتاوا (Ottawa).

على الرغم من ذلك، فربّما كان دَيني الأكبر يعود إلى الزملاء والطلّاب الذين شاركوا في مقرّري «المعرفة والسلطة» و«السياسات الثقافية الأسترالية»، حيث طُوّر أوّلًا كثيرٌ من الحجج المقدّمة هنا. وفيما يتعلّق بالمقرّر الأوّل، فقد تعلّمت الكثير من العمل مع جيفري مينسون (Jeffrey Minson) وإيان هنتر. أمّا في المقرّر الثاني، فإنّني أقدّر على وجه الخصوص ملاحظات مارك فينان (Mark Finnane) وستيفن غارتون (Stephen Garton).

لم يكن هذا الكتاب ليظهر إلى حيّز الوجود لولا فترة الإجازة الدراسية الممدّدة التي منحتها لي جامعة غريفيث، فأنا ممتنٌّ للجامعة لكرمها ودعمها في هذا الشأن. وأنا ممتنٌّ أيضًا لقسم اللغة الإنكليزية في جامعة كوينزلاند لكلّ التسهيلات والإمكانات التي قُدّمت إلي كباحثٍ زائرٍ في القسم أثناء تلك الفترة. وأقدّر على وجه الخصوص الفرصة التي أتاحها لي هذا العمل كباحثٍ زائرٍ هناك لإجراء مناقشاتٍ موسّعة مع جون فرو (John Frow) وغرايم تيرنر (Graeme Turner): لقد استفدت كثيرًا من صداقتهما ومشورتهما أثناء تلك الفترة. كما أنا ممتنٌّ أيضًا لكلّية سانت بيترز بجامعة أكسفورد، لاستضافتي عندما زرت أكسفورد للاطّلاع على مراجع مكتبة بودليان، والتي أودّ التنويه أيضًا بمساعدة طاقمها وشكرهم.

لقد كتبت بعض أجزاء هذا الكتاب أثناء الفترة التي كنت فيها عميد كلية العلوم الإنسانية بجامعة غريفيث. وكانت المساعدة التي قدّمتها لي في هذه الفترة مديرة الكلّية تيريزا إوينسكا

(Teresa Iwinska) هي ما أتاح لي حقًّا تكريس بعض طاقتي من وقتٍ لآخر لمتعة البحث.

أشعر بالامتنان أيضًا لموظّفي معهد دراسات السياسة الثقافية على مساعدتهم ودعمهم إياي على مدى عددٍ من السنوات، وبخاصّةٍ فيما يتعلّق بالعمل المنجز في هذا الكتاب. قدّمت باربرا جونستون (Barbara Johnstone) كثيرًا من المساعدة البحثية القيّمة فيما يتعلّق ببعض المراحل المبكّرة لهذا العمل، كما قدّمت شارون كليفورد (Sharon Clifford) دعمًا إداريًّا متمكّنًا، وساعدت غليندا دونوفان (Glenda Donovan) وبيف جيبيسون (Bev Jeppeson) في مراحل مختلفة من إعداد النص. كما ساعد روبين براتن (Robyn Pratten) وكارين يارو (Karen Yarrow) في هذا المجال أيضًا، وأنا ممتنٌّ لهم جميعًا.

نُشرت بعض الفصول سابقًا في سياقاتٍ أخرى، فتمّ نشر الفصل الثاني لأوّل مرةٍ في دورية **نيو فورمايشنز** (*New Formations*) (العدد 4، 1988)، في حين نُشر الفصل الثالث لأوّل مرةٍ في مجلة **كونتنيوم** (*Continuum*) (المجلد 3، العدد 1، 1989). وظهر الفصل الرابع في البداية في كتاب روبرت لوملي (Robert Lumley) **آلة زمن المتحف: عرض الثقافات** (*The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*) (Routledge, 1988)، في حين تمّ تضمين الفصل السادس في كتاب جودي بيرلاند (Jody Berland) وويل سترو (Will Straw) **قواعد النظرية** (*Theory Rules*) (University of Toronto Press, 1993).

وظهر الفصل الثامن لأوّل مرةٍ في دورية **دراسات ثقافية** (*Cultural Studies*) (المجلد 5، العدد 1، 1991)، في حين نُشر الفصل التاسع لأوّل مرةٍ في كتاب **تشكيلاتُ المتعة** (*Formations of Pleasure*) (Routledge, 1982). وقد تمّت إعادة طبع هذه الفصول هنا من دون أيّ تغييراتٍ كبيرة. أمّا الفصل الخامس، فهو نسخةٌ مختصرةٌ من ورقة بحثٍ نشرها معهد دراسات السياسة الثقافية. وتمّ تضمين بعض جوانب الفصل الأوّل في مقالٍ نُشر تحت عنوان «المتاحف والحكومة والثقافة» (Museums, government, culture) في دورية **سايتس** (*Sites*) (رقم 25، 1992). وعلى الرغم من ذلك، فقد تمّت مراجعة صيغة الفصل المنشور هنا بشكلٍ جوهري وموسّع.

أنا ممتنٌّ لمتحف بيميش لإذنه باستخدام الرسوم التوضيحية المرافقة للفصل الرابع، ولمؤسّسة بريسبان ساوث بنك، وشركة سيلكوم (*Selcom*)، وشركة آي. بي. إم. أستراليا (IBM Australia Ltd)، لإذنهم فيما يتعلّق بالأشكال التوضيحية المصاحبة للفصل الثامن. وأنا مدينٌ أيضًا لمؤسّسة شاطئ المرح في بلاكبول المحدودة لمساعدتها في تحديد الرسوم التوضيحية للفصل التاسع.

يبدو أنّه من المعتاد ـلسبب أجهلهـ أن يُذكر شركاء الحياة في آخر قوائم الشكر والتقدير التي تتصدّر الكتب. وشريكة حياتي سو (Sue) لن تكون استثناءً من ذلك، وعليه فإنّني أقدّم لها الشكر الجزيل لمساعدتي بطرقٍ عديدةٍ جدًّا، لا يتّسع المجال لذكرها كلّها هنا.

مقدّمة

يعرّف ميشيل فوكو (Michel Foucault) في مقالته «عن الفضاءات الأخرى» (Of Other Spaces) الأماكن المغايرة (heterotopias) بوصفها الأماكن التي «يمكن أن نجد فيها في وقتٍ واحدٍ تمثيلًا وتعارضًا وقلبًا لكلّ الفضاءات الحقيقية الأخرى داخل الثقافة» (Foucault, 1986: 24). وعلى هذا، فإنّه يجادل في أنّ المتحف والمكتبة -وكلاهما «من الأماكن المغايرة لزمنٍ متراكمٍ إلى ما لانهاية»- يختصّان بالثقافة الغربية في القرن التاسع عشر ويسِمانها:

> إنّ فكرة مراكمة كلّ شيءٍ، تأسيس نوعٍ من الأرشيف الجامع، وإرادة أن نحتجز في مكانٍ واحدٍ كلّ الأزمنة، وكلّ الحقب، وكلّ الأشكال، وكلّ الأذواق، فكرة إقامة مكانٍ يجمع كلّ الأزمنة فيما هو نفسه خارج الزمن ولا يدخله خراب الزمن، المشروع الرامي إلى تنسيق نوعٍ من التراكم المستمر واللانهائي للزمن في مكانٍ ساكن، لهي فكرةٌ تنتمي إلى حداثتنا.
>
> (Foucault, 1986: 26)

يجادل فوكو في أنّه مقابل المتحف والمكتبة، هنالك تلك الأماكن المغايرة التي هي أبعد ما تكون عن مراكمة الزمن، تلك التي

ترتبط بالزمن «في أكثر مظاهره عبورًا وانتقاليةً وتقلقلًا، بالزمن في الوضع الاحتفالي» (المرجع نفسه، ص26). وكأمثلةٍ تندرج ضمن النموذج المعياري (paradigm) الذي يضعه فوكو لهذه الفضاءات، يذكر «ساحات المعارض، هذه المواقع الخالية البديعة على مشارف المدن التي تعجّ مرّةً أو مرّتين في العام بالأكشاك، والمعروضات، والغرائب من الأشياء، والمصارعين، والنساء الأفاعي، والعرّافين... إلخ» (المرجع نفسه، ص26).

إنّ محدّدات التعارض بين هذين النوعين من الأمكنة معروفة. وفي الواقع، فإنّ تلك المحدّدات شكّلت جزءًا من الإحداثيات الخطابية التي تمّ عبرها التفكير الذي أخرج متحف القرن التاسع عشر إلى الوجود بواسطة سيرورة تمييزٍ مزدوج، وذلك لأنّ عملية تصميم فضاءٍ تمثيلي جديدٍ لأجل المتحف العمومي الحديث كانت في الوقت عينه عملية تشييدٍ ودفاعٍ عن هذا الفضاء التمثيلي بوصفه فضاءً عقلانيًا وعلميًا، يملك كامل القدرة على تأدية الدور التعليمي المنوط به. وقد تمّ هذا التشييد وهذا الدفاع عبر تمييزه عن اللانظام الذي كان يعاب على مؤسسات العرض الأخرى التي تنافسه. وكان هذا في جزءٍ منه أمرًا يتعلّق بالتفريق بين المتحف وبين أسلافه. ولهذا، فقد كان من المعتاد عند أوائل مؤرّخي المتحف ـأو بالأحرى دعاته الحماسيينـ في أواخر القرن التاسع عشر أن يقابلوا بين نظام المتحف وعقلانيته المنجزَين وبين التنافر المضطرب الذي كان في ذلك الوقت سمةً لما سُمِّي **خزائن العجائب** (*cabinets de curieux*)

(*cabinets of curiosity*) التي حلّ المتحف محلّها وجاوزها في ذات مجالها. وقد حذّر توماس غرينوود (Thomas Greenwood) في العام 1888 زائري المتاحف المحلّية في المدن البريطانية الصغيرة، من أنّهم لن يجدوا إلّا «سيطرةً تامّة للغبار والفوضى»، بل أسوأ من ذلك:

> سترتعد الروح المنضبطة لمريد المتحف من منظر حذاء نسائي صيني محوطٍ بقلادةٍ مصنوعةٍ من أسنان سمك القرش، أو خوذة أحد جنود كرومويل (Cromwell) موضوعةٍ في المجموعة ذاتها مع بقايا رومانية. وقد تحتوي زاويـةٌ أخرى على مومياء مصرية موضوعة في خزانةٍ من العصور الوسطى، وفي أكثر من مرّةٍ سيُصدم الزائر المحبّ للاستطلاع عندما يجد كؤوس بطولةٍ فاز بها لاعبو كريكت محلّيون في المجموعة المعروضة، أو حتى دمًى محشوّة تعود لكلب العائلة.
>
> (Greenwood, 1888: 4)

وعلى النقيض من ذلك، فإنّ غرينوود يؤكّد أنّه عندما تمّت إقامة المتاحف الحديثة بموجب قانوني المتاحف والمكتبات العامّة، فإنّ «الترتيب والنظام ينبثقان من الفوضى»، وذلك بفضل القيود التي وضعتها الهيئات المؤلّفة ديموقراطيًا والمسؤولة عن تنظيم تلك المتاحف على «التحجّر أو الإجراءات الحمقاء».

وفي الحقيقة، فإنّ إرجاع المؤدّى العقلاني في هذا التوجّه إلى التأثير الديموقراطي لجماعة المواطنين كان نادرًا نوعًا ما، وبخاصّةٍ

في السياق البريطاني[1]، ذلك لأنّ العلم هو ما كان يُعتبر في الأغلب الأعـمّ مسؤولًا عن إخضاع معروضات المتاحف لتأثير العقل. وبالفعل، فالقصّة التي كانت تروى في العادة بشأن تطوّر المتحف من الفوضى إلى النظام هي في الوقت عينه قصّة تطوّر العلم من الضلال إلى الحقيقة. ولهذا، نجد ديفيد موراي (David Murray) يحدّد السمات المميّزة للمتحف الحديث بقواعد «التخصّص والتصنيف» (Murray, 1904: 231): أي إنشاء سلسلةٍ من المتاحف المتخصّصة (للجيولوجيا، والتاريخ الطبيعي، والفن... إلخ). وترتيب المعروضات في كلٍّ منها بطريقةٍ مدروسةٍ لتقديم رؤيةٍ علميةٍ وقابلةٍ للفهم للعالم. وبالمقارنة مع هذا الغرض التعليمي، فإنّ موراي يجادل في أنّ المتاحف ما قبل الحديثة كانت منشغلةً أكثر بعنصر الصدمة وإثارة الاندهاش. استتبع ذلك الانشغال تركيزًا على النادر

---

(1) بغضّ النظر عن الفترة الوجيزة في فرنسا الثورية، فقد استُمدّت الدوافع إلى تطوير المتاحف العمومية في القرن التاسع عشر من الدولة عادة أو من الاستراتيجيات الحكومية أو استراتيجيات الدولة وليس من أيّ التزامٍ بالمبادئ الديموقراطية كغاياتٍ مطلقةٍ في حدّ ذاتها. لكنّ ذلك لم يمنع من أن تعتبر بعض الكتابات الاستعادية أنّ تطوير المتاحف العمومية وتطوير الديموقراطية السياسية ظواهر مرتبطةٌ في ما بينها. ولعلّ أكثر الروايات حماسةً في هذا الشأن هي تلك التي قدّمها ت. ر. آدامز (T. R. Adams) في العام 1939. ووفقًا لآدامز، فقد كانت مبادئ المتحف ومبادئ الديموقراطية السياسية متعالقةً بشكلٍ وثيقٍ بحيث كان من المستحيل أن نتخيّل تطوّر أحدها وازدهاره من دون الآخر: «فمتحفٌ مزدهرٌ في مدينةٍ متوسّطة الحجم»، كما يعبّر آدامز، «يمكن اعتباره من مظاهر الديموقراطية التامّة» (Adams, 1939: 16).

والاستثنائي، وانصبّ الاهتمام على الأشياء من جهة فرادتها وليس نموذجيتها، وشُجِّعت مبادئ العرض التي تستهدف الإثارة الحسّية بدل التأثير العقلاني والتربوي (pedagogic). ويرى موراي أنّ الهياكل العظمية الوعظية في المجموعات التشريحية المبكّرة نجحت في تحقيق تأثيراتٍ حسّيةٍ ولكنها دفعت ثمن ذلك بانطوائها على تضاربٍ أفرغها من أيّ إمكاناتٍ تعليمية.

> وعلى سبيل المثال، فإنّ المجموعة التشريحية في درسدن (Dresden) رُتّبت كحديقة متعة، فتشابكت الهياكل العظمية مع أغصان الأشجار لتبني معها أسيجةً تشكّل مشاهد للناظر. وقد كان من الصعب الحصول على النماذج التشريحية، لهذا فإنّه عندما يتمّ الحصول عليها، كان لا بدّ من الاستفادة منها إلى الحدّ الأقصى. وفي ليدن (Leyden)، كان لديهم هيكلٌ عظميٌّ لحمار، أجلسوا عليه امرأةً قتلت ابنتها، وهيكل رجلٍ كان أعدم بسبب سرقة الماشية أُجلس على ثور، وهيكل للصٍّ شابٍّ تمّ شنقه، بينما تقف عروسه أسفل المشنقة...
>
> (Murray, 1904: 208)

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ تضارباتٍ مشابهةً ظلّت باقيةً حتى الوقت الحاضر في المعارض الربحية التي تعرض العجائب الطبيعية والاصطناعية، وفي معارض الوحوش الجوّالة، والسيرك، وفوق كلّ ذلك في المعارض التجارية، حيث ما زالت هذه الأمور تشكّل جزءًا من البيئة الثقافية في هذه الأماكن والتي جاهد المتحف بثباتٍ لأن يستنقذ نفسه منها. ذلك لأنّ المعرض الذي يتكلّم عنه فوكو

لم يختلف عن المتحف في علاقته بالزمن فحسب، أو في الطريقة التي يشغل بها المكان فحسب حيث يأخذ مكانًا مؤقّتًا على مشارف المدن بدل أن يكون له مكانٌ ثابتٌ في مركزها. بل إنّ المعرض جابه المتحف أيضًا -واستهان به-، لأنّه بقي تجسيدًا للفوضى «المضطربة» و«اللاعقلانية» التي وسمت أسلاف المتحف. فكأنّه، إذا جاز القول، شبح ماضيه وقد أتى ليطارده.

جاء التخوّف الذي أبداه متحف فيكتوريا الوطني في أستراليا في سنوات تأسيسه (خمسينيات القرن التاسع عشر) من تأكيده نيّته في عرض «مخلوقاتٍ صغيرةٍ وقبيحة» فضلًا عن تلك «الجديرة بالعرض» - أي عرض مواضيع لفائدتها التعليمية وليس لطرافتها أو قيمتها التزيينية -، وبالتالي فهي تتعلّق بالحاجة إلى تمييز المتحف عن المعارض الشعبية المعاصرة بمقدار ما تتعلّق بإظهار تفوُّقه التاريخي على خزائن العجائب. وقد تزامن افتتاح متحف فيكتوريا الوطني مع اقتناء مدينة ملبورن (Melbourne) لأوّل معرضٍ دائمٍ للوحوش (menagerie) تمّ إيواؤه في حديقة ملاهٍ تجاريةٍ كانت هي بدورها -بالضبط كمعرض الوحوش الذي احتوته- مرتهنة لقواعد الغرائبية والإدهاش، فكما كان معرض الوحوش يُبرز الخصائص العجيبة للحيوانات، كان أسلوب تقديم التسالي التي تحيط بمعرض الوحوش في حديقة الملاهي يجنح إلى الوصف الخارق والأسطوري: «خوان فرنانديز الذي يضع رأسه في فم أسدٍ كل ليلة، والفتى السمين، والمرأة الملتحية، وأثيوبيون، وسحرة، بالإضافة إلى طاولات البلياردو، وقاعات الرماية، وعروض الدمى المتحرّكة

بَنْش وجودي (Punch and Judy)(*) وصالات ألعاب البولنغ» (Goodman, 1990: 28). فإذا كان متحف فيكتوريا الوطني، كما يعبّر غودمان، قد أعاد تقديم نفسه لجمهوره بصفته «بيتًا للتصنيف» بشكلٍ يبرز صفاته العلمية والتعليمية، فإنّ ذلك لم يكن بالضبط طريقةً للإعلانِ عن أنه ليس سيركًا أو معرضًا، بمقدار ما كان وسيلةً للتشديد على اختلافه عن مجموعات الطرائف السابقة.

ولكن مهما اشتغل كلٌّ من المتحف والمعرض على أنّهما مؤسّستان متعارضتان، أو فُكِّر فيهما كذلك، فربّما كان ذلك التعارض الذي يفترضه فوكو بينهما مبالغًا في طرحه، بالإضافة إلى أنّه غير كافٍ تاريخيًّا. وبالطبع، فإنّ فوكو لم يكن غافلًا عن الجِدّة التاريخية لتلك العلاقات، التي جعلت المتحف والمعرض في مطلع القرن التاسع عشر يبدوان ضدّين، ولكنّه لم يتنبه بالمثل إلى السيرورات التاريخية التي عملت لاحقًا على تقويض شروط ذلك التعارض. كان ظهور «فضاءٍ آخر» ثانٍ في أواخر القرن التاسع عشر ـ حديقة الملاهي الدائمة ـ ذا أهمّيةٍ محدّدةٍ بهذا الخصوص، بالنظر إلى وقوع حديقة الملاهي في منطقةٍ وسطى بين القيم المتعارضة التي عزاها فوكو إلى المتحف من جهةٍ والمعرض الجوّال من جهةٍ أخرى.

كان بدء المجريات في هذا الاتجاه أميركيًّا، فابتداءً من منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر، شكّل تعاقب حدائق الملاهي في كوني آيلند (Coney Island) نماذج أوّليةً لهذا «المكان المغاير»

(*) بَنْش وجودي: عرض مسرح عرائس اشتُهرت به الشواطئ البريطانية. [الهوامش المشار إليها بعلامة النجمة (*) هي من وضع المترجمين].

الجديد. وبينما احتفظت حدائق الملاهي ببعض عناصر المعارض الجوالة، إلا أنّها مزجت هذه العناصر ودمجتها بأخرى مستقاةٍ بشكلٍ غير مباشرٍ من منهاج المتحف العمومي. استبقت حدائق الملاهي في جوانبها الكرنفالية التزامًا «بالزمن في الوضع الاحتفالي» عبر ما توفّره من جوٍّ ترويحي، أو من قلبٍ مؤقّتٍ لمعايير السلوك الاعتيادي. لكن وعلى الرغم من تسامحها في بادئ الأمر مع العروض الجانبية التقليدية لساحة المعرض ـ من ضروب ما ساقه فوكو من أمثلةٍ، كالمصارعين، والنساء الأفاعي، والعرّافين، إلا أنّ هذا التسامح كان انتقائيًّا على الدوام وآخذًا في التشدّد أكثر مع اشتداد عود حدائق الملاهي وسعيها لنمذجة تطلّعاتها وفق تطلّعات حركة المتنزهات العامّة (Public Parks Movement)، وبالتالي فإنّها أخذت تحرص على النأي بنفسها عن أيّ شيءٍ قد يعكّر جوّ الترفيه العائلي الصحّي.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذه العروض الجانبية صارت تتعارض أكثر وأكثر مع روح الحداثة التي تبنّتها حدائق الملاهي، والتزامها، كما المتحف، بزمنٍ متراكمٍ وبزخم التقدّم الذي لا يمكن إيقافه. وقد ظهر هذا فيما ميّزها من «تهليلٍ» لكلّ جديد (وإبراز «الجديد» و«الأحدث») وفي الترفيه (الألعاب الميكانيكية)، فطالبت بحقّ أن تمثّل مجال الترفيه العمومي وأن تنظّمه كذلك. وبالطبع، فإنّ موقع كُلٍّ من المتحف وحديقة الملاهي ضمن الزمن التطوّري للتقدّم كان مختلفًا، كما كانت مختلفةً الطرق التي وفّرا بواسطتها لزوّارهما فرصة تفعيل هذا الزمن عبر تضمينه في نظم الأداء التي تنظّم مسار تطوافهم فيهما. وعلى الرغم من ذلك، فإنّنا نجد بنهاية القرن أن كُلًّا

من المتحف وحديقة الملاهي شاركا في وضع ونشر مفاهيم متقاربة للزمن برغم أنّها نادرًا ما تطابقت تمامًا. ولم يحصل ذلك من دون أن يؤثّر في المعارض الجوّالة التي بدورها صارت تتضمّن الألعاب الميكانيكية جنبًا إلى جنبٍ مع المصارعين، والنساء الأفاعي، والعرّافين، وبالتالي صارت تحتوي صدام أزمنةٍ بدل وحدانية الزمنِ العابر التي كان من الممكن ببساطة مقابلتها بزمن الحداثة المتراكم.

وعلى هذا، إذا منحت حدائق الملاهي الثابتة، بعكس المعرض الجوّال التقليدي، تجسيدًا معيّنًا للحداثة، فإنّها كانت تختلف أيضًا عن أسلافها الجوّالة في طريقة عملها المقنّنة والمنظّمة. ففي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، صار المهرجان هو الرمز الأبرز لأشكال السلوك المخلّة التي ترتبط بكلّ مواقع التجمّعات الشعبية. وعلى النقيض من ذلك، فإنّ التقويمات السوسيولوجية المبكّرة للأهمية الثقافية لحديقة الملاهي حكمت بنجاحها في تسكين سلوك الجماهير بشكلٍ أكبر بكثير ممّا استطاعته الاعتمادات العامّة أو الخيرية التي صُرفت على تحسين أو توفير أساليب الترويح العقلانية[2].

وبالتالي، فإنّه بنهاية القرن التاسع عشر، كان ظهور حديقة الملاهي قد أضعف ذلك الحسّ بالثنائية الصارمة بين نوعين من الأماكن المتباينة وهما المتحف والمهرجان اللذان كان يُنظر إليهما

---

(2) للاطّلاع على تفاصيل مثل هذه التقويمات، انظر كاسون (Kasson, 1978).

سابقًا كتجسيدين متضادّين لتراتيبة الزمن والمكان. ولكنّ هذه النتيجة تمّت التهيئة لها في تاريخ المعارض الدولية السابق الذي وفّر طيلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر محلًّا للتفاعل بين المتحف والمهرجان. ومن دون أن يلغي المهرجان هويتيهما المنفصلتين، فقد قوّض ما كان يبدو تناقضًا متأصّلًا فيما يخص هاتين الهويتين عبر إشراكهما، بشكلٍ غير مباشر، في مجموعةٍ مطّردةٍ ومتعدّدة الأوجه من التبادلات بعضها بين بعض. وبالتالي فإذا كان صحيحًا أنّ معظم الاستلهام المباشر لحدائق الملاهي في كوني آيلند كان هو الرواق الأوسط أو جناح الملاهي (Midway) في المعرض الكولومبي في شيكاغو في العام 1893، فإنّه ممّا لا يقلّ صحّةً عن ذلك أنّ الرواق الأوسط في شيكاغو تأثّر بدوره تأثّرًا عميقًا بممارسات المتحف.

إنّ الدور الذي أنيط بأنثروبولوجيا المتحف في مناغمة الآفاق التمثيلية للرواق الأوسط مع الثيمة الإيديولوجية للتقدّم كان ذا دلالةٍ بشكلٍ خاصٍّ من هذه الناحية، على الرغم من أنّ تقاليد العروض الشعبية غالبًا ما طغت في هذا الحدث على الذرائع العلمية للمزاعم الأنثروبولوجية في دعواها بتصنيف الحضارات ضمن تراتبيةٍ ارتقائية. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان هناك طرقٌ كثيرةٌ أخرى تتفاعل فيها أنشطة المهرجانات والمتاحف والمعارض بعضها مع بعض (على الرغم من الجهود التي بُذلت للفصل بوضوحٍ بينها): فمجموعات المقتنيات التي شكّلت نواة كثيرٍ من متاحف العواصم اليوم جاءت في أغلبها كإهداءاتٍ من المعارض العالمية، وأثّرت تقنيات التحكّم في الحشود التي تمّ تطويرها في المعارض في تصميم حدائق الملاهي

وتخطيطها، كما أنّ متاحف التاريخ الطبيعي في القرن التاسع عشر في كلّ أنحاء أوروبا وأميركا الشمالية كانت تدين في الحصول على العيّنات التي تقتنيها لشبكةٍ من وكالات جمع الحيوانات، وهي الوكالات نفسها التي كان يحصل عن طريقها ب. ت. بارنوم (P. T. Barnum) على الأنواع الحيّة التي كان يستخدمها في السيركات، ومعارض الوحوش، والمتاحف الشعبية التابعة له.

إنّ المتحف هو الشاغل المنظِّم لاهتماماتي في هذه الدراسة. وفي الواقع، فإنّ هدفي -أو جزءًا كبيرًا منه على الأقل- كان يتمثّل في وضع جينيالوجيا (genealogy) مركّزة سياسيًّا للمتحف العمومي الحديث. وما أقصده بـ«جينيالوجيا» هنا هو توصيف تشكّل المتحف والتطوّرات المبكّرة في سيرته، والتي ستساعد في توضيح الإحداثيات التي طُرحت ضمنها -ولا تزال تطرح- أسئلة سياسة المتحف وتوجّهاته السياسية. وهكذا، فإنّ المتوخى من هذا التوصيف هو المساهمة في مشروع أكبر يشاركني فيه آخرون. وذلك لأنّه يوجد الآن عددٌ من التأريخات التي تطمح إلى وضع توصيفاتٍ لتاريخ المتحف أثبتت أنّها أكثر نفعًا بالنسبة إلى النقاشات الدائرة هذه الأيام حول المتحف والممارسات المتعلّقة به من تلك التوصيفات -التي ظلّت مهيمنةً حتى سنوات الخمسينيات من القرن العشرين- والمصوغة ضمن القالب الويغيّ (whiggish) لمؤرّخي المتحف المبكّرين[3]. في حين أنّ التوصيف الذي نقدّمه هنا يختلف بشكلٍ

---

(3) للاطلاع على أكثر هذا النوع من التفسيرات تأثيرًا، انظر ويتلين (Wittlin, 1949).

أوضح عن تلك المساعي الأخرى في تصوّره المميّز للمهمّات التي يمكن لجينيالجوجيا المتحف أن تضطلع بها بشكلٍ ناجع. وعلى سبيل المثال، فإنّ آيلين هوبر-غرينهيل (Eilean Hooper-Greenhill) تقترح جينيالوجيا للمتحف تهتمّ أساسًا بالتحوّلات ذات الطابع الداخلي للمتحف، والتي طرأت على ممارسات التصنيف والعرض، والتغيّرات التي أدت إليها تلك الممارسات لمفهوم وموقع الذات (Hooper-Greenhill, 1988). ومقابل ذلك، فإنّني سوف أحاجّ بأنّه لا بدّ من النظر إلى تشكّل المتحف في علاقته بتطوّر عددٍ من المؤسّسات الثقافية الموازية، بما في ذلك تلك التي قد تبدو غريبةً أو منفصلةً عنه.

وبالطبع، فإنّ المهرجان والمعرض ليسا المؤسّستين الوحيدتين الخليقتين بهذه النظرة، فإذا عُدّ المتحف متميّزًا عن المهرجان ونقيضًا له، فقد سُحبت تلك النظرة أيضًا على علاقات المتحف بأماكن التجمّع الشعبي الأخرى (وبخاصّةٍ الحانات الشعبية). وبالمثل، فإنّ المتحف تأثّر بلا شكٍّ بعلاقاته بمؤسساتٍ ثقافيةٍ كان لها، مثله ومثل المعارض العالمية المبكّرة، توجّهٌ عقلانيٌّ وتطويري: المكتبات والحدائق العامة مثلًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ عددًا من الخصائص تضع المتحف والمعارض العالمية والمهرجانات الحديثة في خانةٍ خاصّةٍ من المؤسّسات الثقافية. فكلٌّ منها معنيٌّ بممارسات «الإظهار والإعلام»: أي عرض التحف الفنية و/ أو الأشخاص بطريقةٍ مدروسةٍ لتجسيد وإيصال معانٍ وقيمٍ ثقافيةٍ محدّدةٍ. وهي أيضًا مؤسّساتٌ تُبدي، باعتبارها مفتوحةً للجميع، اهتماماتٍ متماثلةً

في ابتكار طرقٍ للتحكّم في سلوك زوّارها وتطبيق هذه الطرق بحيث تكون على النحو الأمثل غير ملحوظةٍ وقابلة للاستمرارية الذاتية. وأخيرًا، في إدراك هذه المؤسسات الثلاث حقيقة أنّ تجارب زوارها تتحق بواسطة حركتهم الفيزيائية ضمن فضاء العرض، فإنّها تتشارك في اهتمامها بضبط الجوانب الأدائية في تصرّف زوارها. كما أنّ تغلّب هذه المؤسسات على ثنائية العقل/ الجسد لدى زوّارها عبر التعامل معهم بوصفهم أساسًا «عقولًا تمشي»، يجعل كلًّا منها، بطريقتها الخاصّة، عبارةً عن مكانٍ «للمشي المنظّم»، تصل فيه رسالةٌ مقصودةٌ على هيئة مسارٍ موجّهٍ (إلى هذا الحدّ أو ذاك).

على الرغم من ذلك، فإنّ التغيرات الممكن اقتفاؤها، بكلّ تمايزاتها، في ممارسات مؤسّسات العرض هذه تحتاج إلى أن يُنظر إليها أيضًا في سياق التطوّرات الأوسع التي تشمل تأثير مؤسّساتٍ ثقافيةٍ أخرى تتّصل بها. ومن هذا المنظور، فقد قصدتُ من روايتي لـ«ولادة المتحف»، بتسليطها الضوء على العلاقات بين المتاحف والمهرجانات والمعارض، أن تكون أداةً لحجّةٍ ذات بعدٍ تاريخي أوسع تتعلّق بتحولٍ تمّ في ترتيب الحقل الثقافي على مدى القرن التاسع عشر.

هذه هي القضايا التي تناقشها الفصول التي تكوّن القسم الأوّل من هذا الكتاب. وتبرز هنا ثلاثة أسئلة. يهتمّ السؤال الأوّل بالنواحي التي جسّد فيها المتحف العمومي ولادة علاقةٍ «حكوميةٍ» جديدةٍ بالثقافة تمّ فيها تجنيد أعمال الثقافة العالية (high culture) كأدواتٍ يمكن إدراجها بطرقٍ جديدةٍ ولمهامّ جديدةٍ في الإدارة الاجتماعية.

وسيتضمّن ذلك البحث في الطريقة التي عمل بها المتحف أيضًا وبوصفه مكانًا يؤمّن محيطًا للنتاج الثقافي كبيئةٍ تكنولوجيةٍ أتاحت تكييفًا جديدًا للأعمال الفنية الثقافية، وبأساليب تيسّر نشرها من أجل أهدافٍ جديدةٍ كجزءٍ من برامج حكوميةٍ موجّهةٍ نحو إعادة تشكيل القواعد العامّة للسلوك الاجتماعي.

إذًا، واجهت المتاحف في القرن التاسع عشر معضلةً جديدةً بسبب التصوّر الذي ساد عنها كأدواتٍ قادرةٍ على «الارتقاء» بالمستوى الثقافي للسكّان، وهذه المعضلة هي: كيف السبيل إلى ضبط سلوك زوّارها؟ وقد واجهت صعوباتٍ مماثلةً مؤسّساتُ القرن التاسع عشر الأخرى التي كانت وظيفتها تتطلّب أيضًا السماح الحرّ بدخول الجماهير إليها من دون تمييز، مثل: سكك الحديد، والمعارض، والمتاجر الكبرى. إنّ إشكالات إدارة السلوك التي طرحها هذا التحدّي استدعت للواجهة تشكيلةً من الحلول المعمارية والتقنية التي قد تنشأ في مؤسّساتٍ معيّنة، إلا أنّها سرعان ما تنتقل للأخرى. وبالتالي، فإنّ خيط التحليل الثاني في القسم الأوّل يضع في الحسبان أنّ تقنيّات إدارة السلوك التي تمّ تطويرها في المتاحف والمعارض والمتاجر الكبرى تمّ دمجها لاحقًا في حدائق الملاهي التي اعتمدت تصميمًا يهدف إلى تحويل المهرجان إلى فضاءٍ من التنظيم.

أمّا المجموعة الثالثة من الأسئلة، فتركّز على فضاء التمثيل المرتبط بالمتحف العمومي وبالسياسة التي ينتجها ذلك التمثيل. يشير فوكو في كتابه **الكلمات والأشياء** (*The Order of Things*)

إلى الدور الملتبس الذي يلعبه في العلوم الإنسانية ما يسميه بـ«الثنائية الإمبيريقية الترنسندنتالية للإنسان»: يأخذ الإنسان هنا دور موضوعٍ (object) تعمل هذه العلوم على إبرازه في الوقت ذاته الذي يلعب فيه دور ذات تتلقى المعارف التي تجعلها تلك العلوم متاحة. الإنسان هنا، كما يعبّر فوكو، «يظهر في موقعه الملتبس كموضوعٍ للمعرفة وكذاتٍ تعرف، فكأنّه ملكٌ مُستعبَد، أو متفرّجٌ مُراقَب» (Foucault, 1970: 312). فالمتحف، كما سيحاجّ هذا البحث، هو أيضًا يبني الإنسان (والصيغة الجندرية، كما سنرى، ملائمةٌ تاريخيًّا) عبر علاقة الذات والموضوع معًا بالمعرفة التي ينظّمها. إنّ الفضاء التمثيلي للمتحف، كما يتمّ تشكيله في العلاقات بين حقول المعرفة التي تنظّم أُطر العرض لمختلف أنواع المتاحف (الجيولوجيا، الأركيولوجيا، الأنثروبولوجيا... إلخ)، يفترض الإنسان ـبصفته حصيلة الارتقاءـ موضوعًا للمعرفة. وفي الوقت عينه، فإنّ هذا النمط من التمثيل يبني للزائر موقعًا لإنسانيةٍ منجزةٍ تتموضع في نهاية التطوّر الارتقائي، يمكن من خلالها جعل نظرية تطوّر الإنسان وما يندرج ضمنها من سلسلة الارتقاء الفرعية قابلة للفهم. غير أنّ هذا الفضاء التمثيلي يحوي توتّرًا بين الكونية الظاهرة فيما يبنيه من ثنائية الذات العارفة وموضوع المعرفة (الإنسان) وبين الطرق المحدّدة والجزئية اجتماعيًّا دائمًا والتي يتمّ بها إدراك هذه الكونية وتجسيدها في معروضات المتحف. وهذا التوتّر، كما سيتم التدليل لاحقًا، قد قدّم ولا يزال يقدّم الإحداثيات الخطابية لنشوء سياسة المتحف المعاصرة وتوجّهاته السياسية الموجِّهة لتأمين المساواة في التمثيل

لمختلف المجموعات والثقافات الداخلة في مجال ممارسات العرض المتحفي.

إذا كان هذا المطلب يشكّل أحد الجوانب المميَّزة في الحوارات السياسية الحديثة المتعلّقة بالمتحف، فهنالك مطلبٌ آخر يتمثّل فيما صار الآن حاجةً معياريةً إلى حدٍّ ما، وهو حقّ المساواة بين فئات السكان كافّةً في الوصول إلى المتاحف العمومية (وهو أمرٌ صار يُلتزم به نظريًّا أكثر ممّا يتحقّق عمليًّا). وفي حين أنّ هذا المطلب مُدرجٌ جزئيًّا في تصوّر المتحف الحديث بوصفه متحفًا عموميًّا، إلا أنّ وضعه كان دائمًا ولا يزال ملتبسًا. ذلك لأنّ التأكيد على هذا الحقّ يمكن أن يأتي في شكل توقّع أن يصل التأثير المعطاء والإصلاحي للمتحف إلى كلّ فئات السكّان من أجل مصلحة الدولة أو المجتمع ككلّ. كما يمكن التأكيد عليه من جهةٍ أخرى كحقٍّ ثقافي مَصون يحقّ لكلّ مواطنٍ في الدولة الديموقراطية الحصول عليه. ويظهر شيءٌ من التوتّر بين هذين التصوّرين في تاريخ إحصائيات زيارات المتاحف. وقد توافرت إحصائياتٌ أوليّةٌ عن زوّار المتاحف منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ولكنها أُخذت بشكلٍ لا يسمح سوى بربط الأعداد التقريبية للزوّار بأيّام الأسبوع أو بالمواسم السنوية. وكان أبكر استخدامٍ سياسي لهذه الأرقام قد تمّ للتدليل على زيادة أعداد الزائرين في المساءات والعطلات الرسمية وفي أيام الآحاد، في الحالات التي كان يُسمح فيها بفتح أبواب المتحف أيّام الأحد. وقد تلقّف مصلحون أمثال فرانسيس بليس (Francis Place)، ولاحقًا توماس غرينوود، هذه الإحصائيات للتدليل على أهلية المتحف

لحمل القوّة الإصلاحية للثقافة وإيصالها إلى الطبقات العاملة. وهذا الاهتمام بقياس التأثير التمديني للمتحف يرتبط بالاهتمام بتحسين إمكان الوصول للمتحف على أساس الحقّ الثقافي، ولكنّه يتمايز عنه في الوقت عينه، وهي قضيةٌ لم تبرز إلّا في وقتٍ لاحقٍ عندما أظهرت دراسات الخصائص الديموغرافية لزائري المتاحف الأنماط المتمايزة اجتماعيًّا في استخدام المتحف. ولعل الأهمّ من ذلك، إذا كان لنا أن نستدلّ بتطوّراتٍ في حقولٍ متجاورةٍ مع حقل الدراسات المتحفية، أنّ عوامل إيديولوجيةً قويةً تضافرت لمناهضة حيازة هذا النوع من المعلومات عن الزائرين. فها هو إدوارد إدواردز (Edward Edwards)، الشخصية البارزة في حركة المكتبات العامّة في بريطانيا، يوبّخ المكتبات العامّة المحلّية بشدّةٍ بسبب جمعها معلوماتٍ تتعلّق بمهن مستخدميها، ما عدّه عملًا غير مرخّصٍ ولا يمتّ لغرض المكتبات بصلة[4].

لم يُكتب بعدُ بيانٌ وافٍ عن تاريخ دراسات زائري المتاحف. وعلى الرغم من ذلك، فإنّه يبدو من الواضح أنّ تطوّر المطالبات الصريحة بجعل دخول المتاحف متاحًا لكلّ فئات السكان كان لصيقًا بتطوّر المسوح الإحصائية التي سلطت الضوء على طبيعة التركيبة الاجتماعية لزائري المتاحف. إنّ منشأ هذه الدراسات يعود أوّله إلى

---

(4) على الرغم من ذلك، فإنّ موقف إدواردز كان معقّدًا جدًّا، حيث إنّ اعتراضه على الطلب من مستخدمي المكتبة كشف مهنتهم كان يعود جزئيًّا إلى أنّ رسمية الطلب قد تثني البعض عن الانضمام إلى المكتبات. انظر إدواردز (Edwards, 1869).

العشرينيات من القرن العشرين، ولكنها تنتمي في معظمها إلى سنوات ما بعد الحرب العالمية[5]. ومهما يكن، فإنّ مبادئ الحقوق الثقافية صارت حاليًّا مصونةً بقوّةٍ فيما يتعلّق بالمتاحف العمومية، وعلى الرغم من ارتهان تنفيذ تلك لآليّات مراقبةٍ خارجة عن المتحف، إلّا أنّه من الواضح أنّ الحركية الداخلية لصيغة المتحف قد غذّتها، وذلك في سعيها لتأسيس فضاءٍ عمومي يُفترض فيه أن يكون فضاءً جامعًا لا تمييزيًّا.

هذه هي إذًا المسائل الأساسية التي نتعرّض لها في القسم الأوّل من هذه الدراسة. وبينما تشترك الفصول الثلاثة المضمّنة في هذا القسم في تعرّضها بشكلٍ أو بآخر لكلٍّ من هذه الأسئلة، إلّا أنّها تختلف في درجات تشديدها وتركيزها على أيٍّ من هذه المسائل، كما تختلف أيضًا في مقارباتها النظرية للموضوع. فالإحداثيات النظرية الأساسية للنقاش في الفصل الأوّل المعنون بـ«تكوّن المتحف»، مستمدّةٌ من مفهوم فوكو للحكومة الليبرالية (liberal government). ويتمّ البناء على هذا المفهوم لرسم الطرق التي شكّلت فيها المتاحف جزءًا من استراتيجات الحكم التي تهدف إلى إنتاج مواطنةٍ تراقب وتقوّم بشكلٍ متزايدٍ سلوكها بنفسها بدل أن تحتاج إلى أن تُوجّه عُنوة من الخارج.

وفي الفصل الثاني، «مركّب العرض»، ينتقل التركيز بالأحرى إلى فهم فوكو لسلطة الضبط في تطبيقها على المتاحف، وإلى الطرق

(5) تستند هذه النتيجة إلى ببيليوغرافيا زائري المتاحف في هادسون (Hudson, 1975)، والببيليوغرافيا المذيَّلة لأبحاث السلوك في المتحف من قِبل إرب ولوميس (Erp and Loomis, 1973).

التي من المفيد عبرها كسر حدّة التبصّرات التي ينتجها ذلك الفهم بالاستعانة بالمنظورات المتعلّقة بالاستراتيجيات الخطابية للسلطة التي أشار إليها غرامشي (Gramsci) ضمن نظريته في الهيمنة. ويعيد الفصل الأخير من القسم الأوّل، «المعقولية السياسية للمتحف»، النظر أساسًا إلى فوكو مرّةً أخرى، ولكن هذه المرة إلى جانبٍ آخر من عمله. وهنا يتمّ تناول كتابات فوكو عن السجن كنموذجٍ لتقديم بيانٍ عن النواحي التي تمّ فيها توليد الجوانب المختلفة لسياسة المتحف المعاصرة وتوجّهاته السياسية من صلب الإحداثيات الخطابية التي حكمت تكوّن المتحف.

هنالك، كما اقترحتُ في هذه الدراسة، مطلبان سياسيّان متباينان تولّدا بشأن المتحف الحديث: مطلب أن يكون هناك عدلٌ في التمثيل بالنسبة إلى كلّ الجماعات والثقافات في نطاق أنشطة المتحف كالاقتناء والعرض والحفظ، ومطلب أن يحصل أفراد كلّ المجموعات الاجتماعية على الحقوق العملية والنظرية عينها في الوصول إلى المتحف. وتشكّل الأمثلة المحدّدة والتفصيلية للمسائل التي يولدّها هذان المطلبان السياسيان موضوع القسم الثاني من هذه الدراسة. فإذا كان همّي في القسم الأوّل اقتفاء آثار الشروط التي سمحت لسياسة المتحف الحديث وتوجّهاته السياسية بأن تبرز إلى الوجود وتأخذ الشكل الذي صارت إليه، فإنّ تركيزي ينتقل في القسم الثاني إلى انشغالاتٍ محدّدةٍ بقضايا سياسيةٍ وتوجّهاتٍ سياسيةٍ معاصرةٍ معيّنة من صلب منظورات ما سميته بـ«المعقولية السياسية» للمتحف.

وعلى الرغم من ذلك فإن هنالك في هذا القسم من الكتاب توسيعًا لبؤرة البحث، يتمثّل في أنّ اهتمامي لا يعود مقتصرًا على وجه الحصر بالمتاحف العمومية. ففي الفصل الرابع، «المتاحف والشعب»، أتطرّق إلى الوسائل المتنافسة والمتناقضة التي يمكن أن يُمثَّل فيها «الشعب» في ممارسات العرض في تشكيلةٍ واسعةٍ من مختلف أنواع المتاحف. ومن أجل عرض بعض التباينات الفعّالة، فإنّ مدى مناقشتي هنا يمتدّ من الشعبوية الرومانسية التي تُقرن عادةً بنمط متاحف الهواء الطلق إلى التصوّرات الاشتراكية- الديموقراطية لـ«الشعب» والتي تحكم كثيرًا من منشآت المتاحف الأسترالية المعاصرة. كما أنّني سوف أقوّم التصوّرات الاشتراكية والنسوية الأكثر راديكاليةً للأشكال الأنسب لتمثيل مفهوم «الشعب»، عبر النظر إلى مثالٍ من مدينة غلاسكو (Glasgow) وهو قصر الشعب (People's Palace) الفريد من نوعه.

أمّا الفصل التالي «من أيّ ماضٍ؟»، فيوسّع مدى النقاش. حيث ينظر في الجوانب التي يمكن أن يمتدّ إليها الطلب على أشكال تمثيل الماضي التي تتوافق مع مصالح وقيم مختلف فئات المجتمع إلى خارج نطاق المتحف العمومي. ويمكن أن يشمل هذا الطلب المواقع التراثية، كما يمكن تطبيقه على صورة الماضي التي تنبثق من المنظومة الكلّية للمتاحف والمواقع التراثية في مجتمعٍ ما. ويعود التركيز في آخر فصلٍ من القسم الثاني إلى المتحف العمومي، وبخاصّةٍ أروقة الفنّ العمومية. وبالاستناد إلى حجج بيير بورديو (Pierre Bourdieu)، يستكشف فصل «الفن والنظرية: سياسة

اللامرئي» العلاقة بين ممارسات عرض الأعمال الفنية في أروقة الفنون وبين أنماط الاستعمال الاجتماعي لهذه الأروقة. ويقترح الفصل أنّ أروقة الفنون تبقى الأقل بين مثيلاتها من مؤسّسات الاقتناء العمومية في تيسّرها لعموم الجمهور. ويعود ذلك الأمر في غالبيته إلى التزام هذه الأروقة المستمرّ بقواعد عرضٍ تستتبع أن يظلّ النظام الذي يكتنف الفن المعروض خافيًا وعصيًّا على فهم أولئك الذين لا يمتلكون بالفعل المهارات الثقافية الملائمة. وقد صار هذا الوضع المتخندق للأروقة يبدو معاندًا أكثر فأكثر في الوقت الذي صارت فيه فكرتا إمكان الوصول والمساواة تتغلغلان في كلّ مجالات الثقافة وتلعبان دورًا في شرعنة الإنفاق العامّ على هذه المجالات.

وفي آخر قسمٍ من الكتاب، يعود اهتمامي إلى المتاحف والمهرجانات والمعارض، وإلى العلاقات بينها. غير أنّه سيتمّ طرحها من منظورٍ مختلف. فسوف أنظر هنا في الطرق المختلفة التي اشتغلت بها المتاحف والمهرجانات والمعارض، وهي في سبيل تكوّنها في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كتكنولوجياتٍ للتقدّم. وهذا التصوّر ليس جديدًا، فالحقيقة أنّه كان من المعتاد في ذلك الوقت أن يطلَق على المتاحف ومثيلاتها مسمّى «آلات التقدّم». وسوف أجادل لاحقًا في أنّ هذه المجازات ليست أبدًا في غير محلّها. فلو نظرنا إلى المتاحف والمهرجانات والمعارض كتكنولوجياتٍ ثقافيةٍ تحقّق فاعليتها عبر توليفةٍ واضحةٍ من التمثيلات والإجراءات الاعتيادية والأنظمة التي تكوّن هذه التكنولوجيات، فإنّنا سوف نرى كيف تنطوي هذه المؤسّسات على جانبٍ يشبه الآلة في تصوّرها

وفي وظيفتها. لكنّ التوسّع في هذه الحجّة يستلزم تغيّرًا في المنظور. فهو لا يتطلّب فحسب أن نضع في اعتبارنا كيف تمّ تمثيل التقدّم في كلٍّ من هذه المؤسّسات ـفهذا أمرٌ مألوفٌ إلى حدٍّ ماـ بل يتطلّب أيضًا النظر في الطرق المختلفة التي تمّ فيها تنظيم هذه التمثيلات باعتبارها وسائل أدائيةً برمجت كلًّا من سلوك الزائرين وآفاقهم الإدراكية. وسوف يشمل هذا النظر إلى تمثيلات التقدّم هذه بوصفها روافع يستطيع الزائر استخدامها كأشكالٍ محدّدةٍ لتطوير الذات ـأي الممارسات الارتقائية للذاتـ بدل اعتبارها مجرّد أجزاءٍ من أنظمةٍ نصّيةٍ لتأثيرها طابعٌ بلاغيٌّ أو إيديولوجي.

يفتتح الفصل السابع، «المتاحف والتقدّم: السرد، الإيديولوجيا، الأداء»، الحجاج بمراجعة تشكيلةٍ من الطرق المختلفة التي كان يتمّ بها في أواخر القرن التاسع عشر ترتيب مقتنيات المتاحف من مجموعات التاريخ الطبيعي والإثنوغرافيا وعلم التشريح بطريقةٍ محسوبةٍ تتيح للزائر تتبّع مسارات التطوّر الارتقائي التي تقوده من أشكال الحياة البسيطة إلى تلك الأكثر تعقيدًا. وتتجلّى هذه الحجّة بالنظر في الكيفية التي شكّل فيها نظام التصنيف النموذجي في متحف بِيتْ ريفرز (Pitt-Rivers) لعرض الشعوب «الهمجية» وتحفهم الفنية «آلة تقدّمٍ» سعت وهي تروّج للتقدّم إلى تحديده وتوجيهه أيضًا. ويتبع ذلك النظر في النواحي التي تمّت فيها جندرة السرديات الارتقائية ومساراتها في متاحف القرن التاسع عشر، وكيف طاولت الجندرة تلك السرديات في بنيتها كما في الإمكانات الأدائية الناجمة عنها.

يتصدّى الفصل التالي، «تشكيل الآتـي: إكسبو 88»، للصيغة التي تطوّر بها المعرض الدولي لتوفير بيئةٍ تدعو الزائر لأن ينكبّ على تجديدٍ أو تحديثٍ ذاتـي مطّرد. وبتطبيق هذا المنظور على المعرض الدولي في مدينة بريسبين (Expo '88)، يبحث هذا الفصل أيضًا في طرق تضافر خطابات التقدّم مع تلك المتعلّقة بالأمّة وبالمدينة لتوفير بيئةٍ معقّدة التنظيم انفتحت ـوهي كانت في الواقع مصمّمةً لذلكـ على ضروبٍ متعدّدةٍ من الأداء الاجتماعي. وأخيرًا، يتحوّل اهتمامي في الفصل التاسع، «ألف مشكلةٍ ومشكلة: شاطئ المرح في بلاكبول»، إلى الطرق التي يمكن بها خطابات التقدّم أن تملأ بيئة مدينةٍ كاملة، مع إيلاء اهتمامٍ خاصٍّ بمهرجان بلاكبول ـشاطئ المرحـ حيث تندرج شيفرة التقدّم في الأداءات الترفيهية التي يُتوقَّع من الزائر أن يقوم بها. غير أنّ دراسة الحالة المفصّلة هذه لحديقة ملاهٍ حديثةٍ تخدم هدفًا إضافيًّا في تقديمها بيانًا مصوّرًا للنواحي التي يعتمد فيها تحديث وانسيابية المرح المقترنة بالمهرجان المعاصر على خطابات التحديث وتكنولوجيات المتاحف والمعارض.

ويقدّم هذا الفصل الأخير أيضًا تقييدًا قد يكون التذكير به مفيدًا في البداية. ففي هذا الكتاب، ينصبّ اهتمامي إلى حدٍّ بعيدٍ على المتاحف والمهرجانات والمعارض كما هي متوخّاة في خطط وتوقّعات دُعاتها ومصمّميها ومسؤوليها ومديريها. إنّ درجة نجاح هذه الخطط والتوقّعات في تنظيم وتأطير تجربة الزائر، أو ـبشكلٍ معاكسـ مدى إفلات الزوّار من التأثيرات المخطّط لها أو تجنّبها

أو ببساطةٍ عدم ملاحظتها، يثيران أسئلةً مختلفةً لا أتناولها في هذا الكتاب على الرغم من أهمّيتها.

لقد سبق أن ذكرت بعض المصادر النظرية التي استعنت بها في الإعداد لهذه الدراسة. كانت أعمال فوكو في صورها وتأويلاتها المختلفة مهمّةً بالنسبة إليّ، كما كانت أعمال غرامشي، على الرغم من أنّني كنت متنبّهًا إلى العلاقة المرتبكة والتوتّر القلق بينها، وهو ما لم أحاول إخفاءه. ولعلّ ما يستحق الذكر هنا أنّ منحى عملي في هذا المجال قد مال وهو ينمو لناحية النموذج المعياري لفوكو أكثر من النموذج المعياري لغرامشي.

أمّا أعمال بيير بورديو، فقد كانت قيّمةً بسبب الضوء الذي تسلّطه على الديناميّات المتضاربة للمتحف، وبالأخص صالات عرض الأعمال الفنية. فعلى الرغم من أنّ صالات العرض هي نظريًّا مؤسّساتٌ عامة ومفتوحةٌ للجميع، إلّا أنّ النخب الحاكمة استأثرت بها في العادة كموقعٍ رمزي أساسي لأداءات «التميّز» التي يميّز بها **الخبراء** (*cognoscenti*) أنفسهم عن «الجماهير». وقد كانت الحجج التاريخية ليورغن هابرماس (Jurgen Habermas) بشأن تشكيل الفضاء العمومي البورجوازي مفيدةً أيضًا، على الرغم من أنّني حرصت على أن أستخلص حجج هابرماس في هذا الموضوع من توقّعه الجدلي بأنّ مثل هذا الفضاء العامّ يستبق حالة خطابٍ أكثر مثاليةً لم يوصله التاريخ لنا بعد. وعلى قدرٍ مساوٍ في الأهمية، إن لم يكن أهمّ، كانت ضروب إعادة التفكير النسوية ذات الدلالة لمفهوم الفضاء العمومي، وبشكلٍ أعمٍّ لمفهوم انقسام الخاصّ والعام، التي

قدّمتها جوان لاندس (Joan Landes) وكـارول بيتمان (Carole Pateman) وماري رايان (Mary Ryan). وأخيرًا كان عمل كريزتوف بوميان (Krzysztof Pomian) مفيدًا في الإشارة إلى الكيفية التي يمكن بها تمييز مجموعات المقتنيات إحداها عن الأخرى بصورةٍ نافعةٍ من ناحية الأنواع المختلفة من التعاقد الذي تؤسّسه بين فضاءي المرئي واللامرئي.

كان استخدامي لهذه المجموعة المتنوّعة من المصادر النظرية استخدامًا حكمته البراغماتية إلى حدٍّ كبير، فبينما لم أسعَ إلى إنكار أو كتم الاختلافات النظرية بين هذه المصادر حينما تكون لهذه الاختلافات علاقةٌ باهتماماتي، إلّا أنّ حسم تلك المسائل لم يكن من أهداف هذا الكتاب. وفي أغلب الأحيان، فإنّني اعتمدت ببساطةٍ على جوانب مختلفة لتلك المناهج النظرية بصورةٍ انتقائيةٍ ممّا رأيته أكثر ملاءمةً لمسائل محدّدةٍ مطروحةٍ للنقاش.

وعلى الرغم من أنّ هذا الكتاب يعدّ عملًا أكاديميًّا حفّزته مجموعةٌ محدّدةٌ من الاهتمامات الفكرية، إلّا أنّني أشكّ في أنّني كنت سأستطيع إتمامه لو لم يكن لدي اهتمامٌ شخصيٌّ قويٌّ بموضوعه. وبينما يحسن في غالب الأحيان عدم ذكر عوامل السيرة الذاتية، إلّا أنّه قد يكون هنالك بعض الوجاهة، في هذه الحالة، في أن أتوقف قليلًا عند اهتماماتي الشخصية وتوظيفاتي التي ساعدت في استمرار اهتماماتي بالمسائل التي يستكشفها هذا الكتاب. يخبر ديلون ريبلي (Dillon Ripley) قارئه في كتابه **الحديقة المقدّسة** (*The Sacred Grove*) بأنّ فلسفته في المتاحف

تشكّلت عندما كـان يقضي، وهـو في العاشرة من عمره، شتاءً في باريس:

من إحدى مزايا اللعب كطفلٍ في العاشرة من العمر في حديقة التويلري(*) أنّه كان من الممكن في أيّ لحظةٍ أن أكون ممتطيًا أحد أحصنة لعبة دوّامة الخيل آملًا كل الأمل في أن أصطاد الحلقة التي تدور معها، وفي اللحظة التالية، قد أكون بعيدًا أتجوّل في الدروب الوارفة بين أشجار الكستناء والدُّلْب باحثًا عن العجوز التي تبيع فطائر الغوفر (gaufres)، تلك الفطائر الحارّة الرقيقة الرائعة التي تشبه فطيرة الوافل والمغطّاة بالسكّر المطحون. ثمّ لا ألبث في لحظةٍ أخرى أن أتفرّج على عرض دمى بَنْشْ وجودي، مرآة الحياة، بمشاهدها المرحة والحزينة. وبعدها بلحظات، من الممكن أن أجدني أجول في إحدى صالات متحف اللوفر (Louvre)... ثمّ إلى الحديقة مرّةً أخرى حيث توجد مساحةٌ رمليةٌ في إحدى الزوايا لبناء قلاعٍ من الرمل. ومنها أعود إلى اللوفر لأتجوّل في الصالة الكبرى.

(Ripley, 1978: 140)

إنّ الفلسفة التي استقاها ريبلي من هذه التجربة هي أنّـه لم يكن، ولا يجب أن يكون، هنالك فروقٌ أساسيةٌ بين البيئة التعليمية للمتحف وبين عالم المرح واللعب، ويجب أن يكون المرء قادرًا على التنقّل بينهما بصورةٍ طبيعية. وبالنسبة إلى صبيّ بورجوازي،

(*) حديقةٌ عامّةٌ تقع في قلب باريس بين متحف اللوفر وساحة الكونكورد.

فقد كان ذلك التنقل الهيّن بين المتحف وبين ساحة الألعاب المعدّة للعائلات الموسرة ممكنًا بالتأكيد. لكنّ تجربتي -والتي أتوقّع أن تكون هي الأكثر شيوعًا- كانت مختلفة. فبالنسبة إليّ، أتى المهرجان قبل المتحف، وبسنواتٍ طويلة. وكان هو المهرجان بكلّ أشكاله: المهرجانات الجوّالة التي كانت تحطّ رحالها في بلدات مقاطعة لانكشاير (Lancashire) أثناء العطلات، حديقة الملاهي الدائمة في مانشستر (Manchester)، بيل فيو (Belle Vue)، حيث علّمني أبي مهارات ركوب القلّابات التي ترجّ العظام، وشاطئ المرح في بلاكبول الذي زرته مرّاتٍ عديدةً كطفلٍ ومراهقٍ قبل أن أعود إليه لاحقًا لأجعله موضوعًا لبحثي. وحين بدأت في أوّل شبابي باستكشاف المتاحف وصالات عرض الفنون، لم يَبْدُ لي ذلك انتقالًا هيّنًا كالذي وصفه ريبلي، بل على العكس من ذلك تمامًا، فقد كان ذلك الاستكشاف جزءًا من مسار رحلةٍ ثقافيةٍ قمت بها ببعض الإحجام، تطلّبت إلمامًا بتطبّعٍ (habitus) جديد، كي أشعر بطريقةٍ ما أنّني في بيتي في هذه المؤسّسات. لكن بالمثل، ولأسبابٍ لمّحتُ إليها سابقًا، فإنني دائمًا ما شعرت بوجود علاقة بين نشاطَي الذهاب إلى المهرجانات والملاهي وزيارة المتاحف والمعارض.

جاءت كتابة هذا الكتاب إذًا كوسيلةٍ لمحاولة توضيح تجربة «المختلف ولكن المتشابه» التي لا أزال أختبرها عندما أزور مهرجانًا أو متحفًا. ولكنّ طموح الكتاب في الواقع لا يكمن في توضيح خصوصياتٍ شخصية، بل في توضيح تلك التشابهات والاختلافات من ناحية السيرورات التاريخية للتشكّل الثقافي.

القسم الأوّل

التاريخ والنظرية

تكوّن المتحف

في العام 1849، أصدر جيمس سيلك باكينغهام (James Silk Buckingham)، المصلح الاجتماعي الإنكليزي البارز، مخطّطًا لمدينةٍ نموذجية. وفي معرض إطراء محاسن مقترحاته، لفت النظر إلى قدرتها على إعداد كلّ أفراد المجتمع لـ«حالةٍ أرقى من الوجود، بدل حياة البلادة والخمول التي يعيشها الملايين في حالة المجتمع الراهنة، وهم يتلقّون عنايةً أقلّ بكثير، ويعيشون سعادة أقلّ بمراحل من الحيوانات التي تنفق» (Buckingham, 1849: 224). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ باكينغهام أصرّ على أن تحوّلًا كهذا لا يمكن أن يُشكَّل إلا بطريقةٍ واحدة فحسب، وهي تطبيق ما سماه بـ«التدابير العملية». ويجدر هنا أن نورد فقرةً كاملةً يناقش فيها نفسَه حول هذه المسألة:

> كثيرًا ما يُدّعى بأنّ صلاح الإنسان لا يتمّ بالتدابير الميكانيكية فحسب، وأنّ الإصلاح لا بدّ أن يبدأ أوّلًا من الداخل. لكن من المؤكّد أنّه لا يوجد سببٌ يدعونا لعدم الاستعانة بكِلا الأمرين. فإذا كان المرء يأكل الغذاء الكافي، ويلبس اللباس اللائق، وسعيدًا بعمله المجزي، ويعيش في منزلٍ نظيفٍ في مدينةٍ مفتوحةٍ وحسنة التهوية وتخلو من منغّصات الفساد والتهتّك والهَوَج التي ابتُليت

بها مدننا وقرانا في هذا الزمان، مع سهولة الوصول إلى المكتبات والمحاضرات وصالات عرض الفنون ودور العبادة العامّة، وتحيط به أنصاب من الجمال المعماري من نوافيرَ وتماثيلَ وأروقة، بدلًا من الأطمار والقذارة والسُكر والدعارة، وما يطرق أذنيه من أحاديث خليعةٍ وأيمانٍ مغلّظة لا تخلو من تجديف، من المرجح أن تتاح له على الأقلّ العواطف الأخلاقية، ومشاعر الكرمِ، والدين والعفة في الاعتقاد والعمل، أكثر ممّا لو كان في بؤرٍ تعجّ بالخطيئة من تلك البؤرِ التي تمتلئ بها مدننا وبلداتنا الكبيرة؟ من الحق أن النهضة قد تنبعث أحيانًا من الداخل على الرغم من تلك العقبات كافّة، وتندفع من كلّ عائق، ولكنّها حالات الاستثناء وليست القاعدة، ونجد في سلوك الآباء نحو أبنائهم بإبعادهم قدر الإمكان عن الرفقة السيئة، وإحاطتهم بأفضل الأمثلة والحوافز عن الفضيلة، دليلًا كافيًا على قناعةٍ عامّةٍ تقريبًا مفادها أنّ الظروف التي يوضع فيها الأفراد، ونوع التعليم والتربية التي يتلقّونها، لها تأثيرٌ كبيرٌ في تكوين شخصيّاتهم، وبشكلٍ ملموسٍ تساعد على الأقلّ في تطوير أنبل ملَكات العقل والقلب.

(Buckingham, 1849: 224-5)

تعكس هذه الفقرة سمةً مميّزةً لتصوّرات أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر للدور المنوط بالحكومات، ففي صياغات علم تنظيم المجتمع وضبطه التي أُنتجت في هذه الفترة، جادل فوكو في أنّ العائلة هي التي لعبت عادةً دور الأنموذج لشكل الحكومة التي

تاقت، وهي تشغل نفسها بـ«رخاء وسلوك كلّ فردٍ والجماعة»، إلى أن تُخضِع كلّ السكان في الدولة إلى «شكلٍ من المراقبة والتحكّم كما يجدر بربّ العائلة اليقظ أن يراقب ويتحكّم في عائلته وأملاكه» (Foucault, 1978: 92). وكما يقول باتريك كولكهون (Patrick Colquhoun)، فإن: «الشعب بالنسبة إلى المشّرع هو كالطفل بالنسبة إلى والده» (Colquhoun, 1796: 242-3). غير أنّه جديرٌ بالملاحظة أيضًا إصرار باكينغهام على تأكيد أنّه يجب عدم الاعتقاد بأنّ ممارسة هذه المراقبة والتحكّم تختلف من حيث المبدأ، حين يتمّ تطبيقها من أجل المحافظة على المستوى الأخلاقي والثقافي للسكّان، عن تطبيقها في مجال الصحّة الجسدية، فكلا التطبيقين يتعلّق باتّخاذ «التدابير الميكانيكية» اللازمة، وبالتالي فإنّ المكتبات والمحاضرات العامة وصالات عرض الفنون تقدّم نفسها كأدواتٍ قادرةٍ على تحسين حياة «الإنسان» الداخلية مثلما تقدّم نفسها كأماكن معدّةٍ لتحسين الصحّة الجسدية للسكّان. وإذ يتمّ بهذه الطريقة إدراج الثقافة ضمن ولاية الحكومة، فإنّ تصوّرها يصبح أيضًا على قدم المساواة مع شؤون الحُكم الأخرى. إنّ إصلاح النفس ـإصلاح الحياة الداخليةـ لا يقلّ عن غيره من مناحي الإدارة الاجتماعية اعتمادًا على توفير التكنولوجيات المناسبة من أجل الوصول إلى النتائج المرجوّة.

وعلى هذه الشاكلة عينها سنجد كثيرًا من المشاريع والمخطّطات والمقترحات، ففي العام 1876 أخذ بنيامين ورد ريتشاردسون (Benjamin Ward Richardson)، في مخططه لهيجيا (Hygeia) مدينة الصحّة، على عاتقه وضع تلخيصٍ للتدابير الصحية التي ستثمر

«تعايشًا بين أقلّ ما يمكن من معدّلٍ في الوفيات العامة، وأعلى ما يمكن من طول العمر للأفراد» (Richardson, 1876: 11). وعلى الرغم من ذلك، فإنّه رأى لزامًا عليه أن يتوقّف قليلًا عن تعديد تدابيره الصحية ليُعلِم القارئ بأنّ مدينته النموذجية ستكون بالطبع «مجهّزةً بالحمّامات، وحمّامات السباحة، والحمّامات التركية، والملاعب، وصالات الجمباز، والمكتبات، والمدارس المحلّية، وكلّيات الفنون الجميلة، وقاعات المحاضرات، وأماكن الترفيه الهادف» (المرجع نفسه، ص39). وقد كان لمؤرّخي المتحف الأوائل التصورات عينها بشأن موقع المتحف ضمن المخطّطات الجديدة للحياة الحضرية. ولهذا، فكما رأى توماس غرينوود، فإنّ «المتحف والمكتبة المجّانية ضروريّان من أجل الصحة العقلية والأخلاقية للمواطنين، مثلما أنّ التدابير الصحّية وإمدادات المياه وإنارة الطرقات ضروريةٌ لراحتهم وصحّتهم الجسديّتين» (Greenwood, 1888: 389). وفي الواقع، فإنّ غرينوود رأى أنّ هذه التجهيزات تسير جنبًا إلى جنبٍ وتصلح لاستخدامها مؤشّرًا على تطوّر حسّ الواجب المديني والاعتماد على الذات في المدن والبلدات المختلفة. وعلى ذلك، فإنّه ليس من الصدفة، كما يقول غرينوود، أنّ البلديات التي «أولت اهتمامًا أكبر لتعليم الشعب بتوفير المدارس المحلّية، أو المتاحف، أو المكتبات المجانية» هي التي تحتوي على «إنارةٍ أفضل للطرق، وتدابير للنظافة العامّة» (المرجع نفسه، ص18).

اكتسب المتحف العمومي صورته الحديثة كما هو معروفٌ بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. وكانت عملية

تشكّله معقّدةً بقدر ما كانت طويلة الأمد، وتضمّنت بشكلٍ أوضح وأكثر مباشرةً تحوّلًا في ممارسات مؤسّسات الاقتناء الأبكر، كما تضمّنت عملية تكييفٍ إبداعي لبعض جوانب مؤسّساتٍ جديدةٍ أخرى تطوّرت إلى جانب المتحف مثل المعرض الدولي والمتاجر الكبرى. ولكنّ تكوّن المتحف ـسواءً نظرنا إليه بوصفه عمليةً تطوّريةً أو بشكله الأرشيفيـ لا يمكن فهمه على نحوٍ كافٍ إلّا في ضوء مجموعةٍ أعمّ من التطوّرات التي تمّ من خلالها تكييف الثقافة وقد تمّ اعتبارها أداةً مفيدة للحكم، كحاملٍ لممارسة أشكالٍ جديدةٍ من السلطة.

من أيّ شيءٍ تكوّن ذلك التجنيد للثقافة في سبيل الحكم؟ وكيف كانت طوبوغرافيا ذلك المجال من الحكم الذي مكّنه ذلك التجنيد[6]؟ فمن جهة، استُهدفت الثقافة ـبقدر ما تحيل إلى عادات وأخلاق وسلوكيات واعتقادات الطبقات الخاضعةـ كموضوعٍ للحكم بصفتها شيئًا يحتاج إلى التغيير والضبط. وهذا ما تمّ النظر إليه بوضوحٍ كجزءٍ من الاهتمام الطبيعي للدولة في الصياغات المبكّرة لمهمّات الشرطة، ففي كتاب **دراسة عن شرطة العاصمة** (*Treatise on the Police of the Metropolis*) المطبوع في العام 1795، جادل باتريك كولكهون كالآتي:

> وممّا هو ليس بقليل الشأن في علم الشرطة تشجيعُ وحمايةُ وضبط الميل إلى الترفيه البريء، والحفاظ على سعادة العامة،

---

(6) لقد قمت بمناقشة هذه المسائل بتفاصيل أكبر في مكانٍ آخر. انظر بينيت (Bennett, 1992).

وتوجيه عقولهم إلى ما فيه خيرهم... وبما أنّ الترفيه ضروريٌ للمجتمع المتحضّر، فإنّ كلّ المعارض العامة يجب أن تسخّر لتحسين الأخلاق، وتجهّز لغرس حبّ الدستور واحترام وإجلال القانون في العقول... كم هو أسمى ذلك لهم من العادة البغيضة في إضاعة عقولهم في الحانات، أو تفريخ الشغب وخطط الغدر، أو الانهماك في أرذل مسالك التهتّك التي تدمّر الصحة والأخلاق.
(Colquhoun, 1806 : 347-8)

على الرغم من ذلك، فإنّه لم يتمّ إلّا لاحقًا -في الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى أواخره- التفكير في العلاقات بين الثقافة والحكم وتنظيمها بطريقةٍ تتميّز بانتمائها إلى الحداثة عبر التصوّر القاضي بأنّه يمكن تسخير أعمال وأشكال ومؤسّسات الثقافة العالية لخدمة مهمّة الحكم هذه بحيث يناط بها هدف تمدين السكّان كلِّهم. وقد كان جيمس سيلك باكينغهام هو الذي قدّم أوّلًا -كما هو متوقّعٌ منه- هذا المفهوم لدور الثقافة ضمن البرامج العملية لسياسات الإصلاح في إنكلترا العصر الفيكتوري المبكّر. وقد قدّم باكينغهام مقترحاتٍ لثلاثة قوانين أمام البرلمان في أعقاب صدور تقرير لجنة التحقيق في إدمان الكحوليات في العام 1834 التي كان قد دعا إلى تأسيسها ثمّ ترأّسها، وقد اقترح في هذه القوانين أن تعطى لجانٌ محلّيةٌ صلاحياتٍ لفرض ضرائب من أجل تنفيذ مضامير للمشي، وشقّ مسالك، وبناء ملاعب وقاعاتٍ ومسارح ومكتباتٍ ومتاحف وصالاتٍ لعرض الفنون، وذلك من أجل «صرف اهتمام المدمنين الذين يمكن فطامهم عن الشراب عبر طُرُق الترفيه والإرشاد المبهجة

والبريئة» (Buckingham، ذكر في: Turner, 1934: 305). لم يتمّ تمرير القانونين، لكنّ المبادئ التي عبّر عنها منطوقها تمّ تبنيها ـ بعد حوالي عقدين من الزمن ـ في التشريع الذي مكّن السلطات المحلّية من تأسيس متاحف البلديات ومكتباتها.

ولكنّ الأهم هنا هو القابلية التي عُزيت للثقافة العالية لتغيير الحياة الداخلية للسكّان حتى تصل إلى تغيير تصرفاتهم وطريقة حياتهم. وهذا هو بالضبط ما يطبع التباين بين التصوّرات السابقة لطبيعة الحكم وبين التصوّر الناشئ للحكم الليبرالي الذي ساهم باكينغهام في الإعراب عنه. ونجد بصيصًا ضئيلًا من هذا في فهم كولكهون للوسائل التي يمكن بها تحسين أخلاق وسلوكيات الجمهور. وتركّز هذه الوسائل، بالنسبة إلى كولكهون، على الحاجة لزيادة القدرات التنظيمية للدولة فيما يخصّ تلك المواقع والمؤسسات التي يُتوقّع أن تتجمّع فيها الأجساد الجامحة: الحانات، والجمعيات التعاونية، والملاجئ التي تفصل بين الجنسين، والمجمّعات الحرفية التي تعيل الرجال والنساء العاطلين عن العمل والذين تمّ إطلاق سراحهم من الإصلاحيات.

وعلى العكس من ذلك بالنسبة إلى باكينغهام والمناصرين الآخرين لـ«الترفيه العقلاني»، فإنّ القدرة المنسوبة للثقافة في إحداث تحوّل داخلي تعكس إشكاليةً مختلفةً للحكم، وهي إشكاليةٌ تهدف، عوضًا عن زيادة السلطات التنظيمية الرسمية للدولة، إلى «العمل عن بُعد»، بحيث تصل إلى أهدافها بحفرها ضمن قدرات الأفراد على التفعيل والضبط الذاتي للتنظيم. بالنسبة إلى كولكهون ، فإنّ الحانة

هي مكانٌ يحتاج إلى أن يُضبط إلى أقصى ما يمكن، أمّا بالنسبة إلى باكينغهام، فإنّ الأشكال الجديدة للحكم باستخدام الوسائل الثقافية ستمضي، في الوقت الذي لا تلغي فيه الحاجة إلى مثل هذا الضبط، إلى مدًى أبعد من ذلك بإنتاج الأفراد الذين لا يريدون أصلًا أن يضيعوا أنفسهم سُكرًا في الحانات.

يترابط إذًا حقلا الثقافة والأشكال الحديثة للحكم الليبرالي على نحوٍ أكثر تميّزًا في هذه النظرة إلى الثقافة العالية بوصفها وسيلةً يمكن استخدامها لتنظيم حقل السلوك الاجتماعي عبر منح الفرد قدرات مراقبة الذات وضبطها. وهذه هي الفكرة التي أشار إليها جورج براون غود (George Brown Goode) بأنّها «الفكرة الحديثة للمتحف»، وهو يستفيض في عرض منظوره للمتحف بوصفه «مصلحًا محايدًا» في عمله المؤثّر مبادئ إدارة المتحف (*Principles of Museum Administration,* 1895: 71). وفي حين كان لهذه «الفكرة» رواجٌ عالميٌّ في نهاية القرن، فإنّ غود نسب ولادة هذا التصوّر إلى الدور الذي تُخيِّل للمتحف من قبل المصلحين الثقافيين البريطانيين في منتصف القرن التاسع عشر، أمثال السير هنري كول (Sir Henry Cole) وراسكين (Ruskin) [7]. وبالنسبة إلى كول مثلًا، فإنّ المتحف سوف يدفع برجل الطبقة العاملة إلى أن يختار حياةً منضبطةً أخلاقيًّا باعتبارها أفضل من إغواءات السرير والحانة:

---

(7) لمناقشة دور راسكين وموريس في تطوّر المتاحف كوسيلةٍ لإعادة تشكيل الذوق الشعبي، انظر ماكدونالد (MacDonald, 1986).

إذا أردت أن تقضي على الإدمان والشرّ، فعليك أن تجعل من يوم راحة الربّ يومًا يدفع لرقيّ الرجل العامل وتهذيبه، لا تدعه يجد ترفيهه في السرير أوّلًا، وفي الحانات ثانيًا، اجتذبه إلى الكنيسة بعذب البيان الصادق لواعظٍ يقنعه بالالتزام من دون تزمّت... أعطه موسيقى يستطيع أن يشارك فيها، أرِه تصاوير الجمالِ على حوائط الكنائس والمصلّيات، ولكن لأنّنا لا نستطيع العيش في الكنيسة طيلة يوم الأحد، فلا بدّ أن تعطيه أيضًا متنزهًا يتمشّى فيه وتصدح الموسيقى في هوائه، أعطه ملاعب كريكت، وهي رياضةٌ شجّعها الشهيد لاتيمر (Latimer)، وافتحْ كلّ متاحف العلم والفن بعد ساعات العبادة المقدّسة، دع الرجل العامل يروّح عن نفسه هناك بصحبة زوجته وأطفاله، بدل أن تتركه يبتعد عنهم لينغمس في الشراب في الحانات والمشارب. سيقوده المتحف حتمًا إلى الحكمة والنبل، وإلى الجنّة، أمّا الانغماس في الشراب فسيودي به إلى الوحشية والتهلكة.

(Cole, 1884, vol. 2: 368)

وبالطبع، فإنّ هذه الفقرة تُبيّن بوضوحٍ أنّ المتحف لم يكن هو المؤسّسة الوحيدة التي تمّ استدعاؤها لمهمّة الحوكمة الثقافية لعامّة الناس. بل على العكس، فقد نُظر إلى المتحف ليعمل جنبًا إلى جنبٍ مع حشدٍ متضافرٍ من تكنولوجياتٍ ثقافيةٍ جديدةٍ مصمّمةٍ لهذا الهدف. بالنسبة إلى غود، فإنّ المكتبات، والمتنزهات وغرف المطالعة كانت تصلح لدور «المصلح المحايد» بقدر ما كان المتحف كذلك. وإن وَجَدت أشكال ومؤسّسات الثقافة العالية نفسها الآن متورّطةً في

عملية الحكم ـ بمعنى أنّها استُدعيت من أجل المساعدة في تشكيل الشخصية الأخلاقية والذهنية والسلوكية وصياغتها للسكّان ـ فقد أتى ذلك الدور متعدّد الأهداف بحسب ما يصبو إليه الكاتب الذي يروج لذلك الدور. قد تساهم المتاحف في رفع مستوى الذوق والتوّجه الشعبيين، وقد تساعد في تقليل جاذبية الحانات، وبالتالي في رفع مستوى الرزانة والاجتهاد لعامّة الناس، وقد تساعد في تفادي أعمال الشغب والعصيان[8]. ومهما يكن الحال، فإنّ تورّط مؤسّسات وممارسات الثقافة العالية في مهمّاتٍ كهذه استتبع تحوّلًا عميقًا في تصوّرها وفي علاقتها بممارسة السلطة الاجتماعية والسياسة.

ولا يعني هذا أنّ هذه المؤسسات، قبل تجنيدها في البرامج الحكومية الرامية إلى تمدين السكان، لم تكن بالفعل متورّطةً في تنظيم السلطة وممارساتها. فلم يحن العام 1600، كما عبّر روي سترونغ (Roy Strong)، إلّا وقد «استخدم فن المهرجان كأداةٍ للحكم في خدمة الدولة الحديثة الناشئة» (Strong, 1984: 19). وما كان صحيحًا بالنسبة إلى المهرجان فقد كان، أو صار بعد ذلك

(8) كان إدوين تشادويك مأخوذًا بآخر هذه الاحتمالات، مأخوذًا بشكلٍ مطوّل بحادثةٍ وقعت في مانشستر عندما تفادى مأمور الشرطة نجاح الدعوة إلى اجتماع أنصار الإصلاح «كي لا يتحوّل إلى ما كان يطلق عليه اسم «تظاهرة الطبقات العاملة»، وذلك من خلال إقناع رئيس البلدية بفتح الحدائق النباتية وحدائق الحيوان ومتحف تلك البلدة وغيرها من المؤسّسات للطبقات العاملة على وجه السرعة في الساعة التي تمّت فيها الدعوة لحضور الاجتماع». نجحت تلك الحيلة، كما لاحظ تشادويك، في إضعاف حضور الاجتماع لدرجة أنّه «فشل تمامًا» انظر ريتشاردسون (Richardson, 1887, vol. 2: 128).

صحيحًا بالنسبة إلى تمثيليات البلاط، والباليه، والمسرح، والحفلات الموسيقية. وبحلول أواخر القرن السابع عشر، شكّل كلّ هذا أجزاءً من أداءٍ متقنٍ للسلطة كان، كما أظهر نوربرت إلياس (Elias, 1983)، مهتمًّا أوّلًا وآخرًا بعرض وتفخيم السلطة الملكية أمام **الجميع** (*tout le monde*) ـأي أمام مجتمع البلاطـ وبعد ذلك، ولو بشكل غير مباشرٍ وثانوي، أمام عامّة السكّان. فإذا كانت الثقافة منغمسةً إذًا في إضفاء الطابع الرمزي على السلطة، فإنّ الدور الأساسي المتاح للطبقات الشعبية ـوبخاصّةٍ في ما تعلّق بالأشكال العلمانية للسلطةـ هو دور المتفرّجين الخارجيين على استعراض السلطة. وكان ذلك هو حالهم أيضًا في الموقع الذي أعطي لهم في مسرح العقاب أمام منصّة الإعدام، ففي ما يخصّ علاقة الناس بالثقافة العالية، كانوا مجرّد شهودٍ على قوّةٍ تستعرض أمامهم.

وبهذه الاعتبارات، فإنّ ممارسات الثقافة العالية شكّلت إذًا جزءًا من جهاز سلطةٍ كان قانونيًّاـ خطابيًّا في تصوّره وفي وظيفته: أي كما عرّفه فوكو، شكلًا من أشكال السلطة نابعًا من مصدرٍ مركزي (العاهل) ينشر مجموعةً من أدواتٍ قانونيةٍ ورمزيةٍ من أجل فرض الطاعة على السكان[9]. وعلى العكس من ذلك، ففي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أضحت هذه الممارسات محفورةً في صيغٍ (modalities) جديدةٍ لممارسة السلطة، وصفها

(9) من أجل المناقشات الكلاسيكية لمفهوم السلطة القضائيـ الخطابي انظر فوكو (Foucault, 1980b) ، وبخاصّةٍ المقالتان «محاضرتان» و«الحقيقة والسلطة».

فوكو بطرقٍ وأوقـاتٍ مختلفة بأنّها سلطةٌ حكوميةٌ أو تأديبية[10]. إنّ جانبي صيغ السلطة هذه يستحقّان الملاحظة من وجهة نظر اهتماماتي هنا.

أوّلًا، وعلى العكس من السلطة في النمط القانوني- الخطابي، فإنّ السلطة الحكومية والتأديبية لا تنقاد إلى وظيفةٍ واحدة، إذ يجادل فوكو، في مناقشته التصوّرات الميكيافيلية لفنّ الحكم، في أنّ الأمير يكوّن مبدأً متعاليًا يمنح الدولة والحكم وظيفةً فريدةً ومعمّمةً، على غرار الأعمال المكرّسة لممارسة السيادة كافّة -على سبيل صيانة وتوسيع سلطة الأمير- كغايةٍ في حدّ ذاتها: «إنّ ممارسة السيادة هي غاية السيادة» (Foucault, 1978: 95). أمّا السلطة الحكومية، فتتميّز في المقابل بتعدّد الأهداف التي تنشدها، وهي أهدافٌ تمتلك تفويضها ومعقوليتها في ذاتها بدل أن تكون مشتقّةً من مصالح مبدأ مركزي توحيدي للسلطة مثل العاهل أو الدولة في صياغاتٍ لاحقة. فبينما تكون الدولة أو العاهل في هذه الصياغات غايتها النهائية، يمكن أن تُسخّر السلطة الحكومية، باعتبار موضوعها شروط حياة الأفراد والسكان، للسعي نحو أهدافٍ متمايزةٍ تستمدّ تفويضها من خارج حسابات المصلحة الذاتية السياسية للسلطة القانونية- الخطابية. وكما يعبّر فوكو، «إنّ غاية الحكومة النهائية تكمن في الأمور التي تُشرف عليها وفي السعي إلى الكمال وتكثيف السيرورات التي تديرها» (المرجع نفسه، ص95). ولهذا، فقد سعى مصلحو القرن

---

(10) من أجل مناقشة العلاقات بين مفهومي السلطة التأديبية والحكومية في عمل فوكو، انظر غوردون (Gordon, 1991).

التاسع عشر عادةً إلى تجنيد ممارسات الثقافة العالية من أجل أهدافٍ متعددة: كترياقٍ لظاهرة الإدمان، أو كبديلٍ لأعمال الشغب، أو كأداةٍ لتمدين أخلاقيات وسلوكيات السكّان. وبينما جاءت هذه الاستخدامات عادةً بتنسيقٍ كبيرٍ مع مشاريع الطبقة البورجوازية، فإنّ تعدّد هذه الاستخدامات جاء في تباينٍ واضحٍ مع الالتزام السابق للثقافة العالية بمهمّةٍ واحدةٍ تتلخّص في نشر سلطة العاهل وإظهارها للجموع.

ثانيًا، وربّما بشكلٍ أهمّ، فإنّ السلطة الحكومية تهدف إلى نوعٍ من الفاعلية مختلفٍ عن السلطة المتصوّرة في النمط القانوني - الخطابي. وهذا النمط الأخير يتمّ فرضه عبر قوانين ومراسيم وتعاميم تدعمها كلّ وسائل الإنفاذ المتاحة لدى الأمير. بينما تعمل السلطة الحكومية عادةً عبر تدابير محسوبةٍ واستراتيجياتٍ تتجسّد في برامج تكنولوجياتٍ محدّدةٍ للحكم، تهدف إلى التلاعب بالسلوك في اتجاهاتٍ محدّدة مرغوبة. إنّ «أدوات الحكم»، كما يعبّر فوكو، «بدلًا من أن تكون قوانين، صارت الآن مجموعةً من التكتيكات المتعدّدة الأشكال» (Foucault, 1978: 95)، ولاسيّما التكتيكات التي تعتمد، في استهدافها لتغيير السلوك كمُخرَجٍ نهائي لها، على علاقةٍ وثيقةٍ بين حكم الدولة وحكم الأنا. إنّ التطوّرات الحاسمة المؤثّرة في مجال الثقافة هنا كانت تتعلّق بتحوّلٍ -وإن نسبيًّا وليس كليًّا- عن مفهومٍ تخدم فيه الثقافةُ السلطة بتجسيدها أو عرضها أو تمثيلها، وجعلها مرئيةً بصورةٍ مشهودة. عوضًا عن ذلك، صار يُفكَّر في الثقافة بشكلٍ متزايدٍ بوصفها وسيلةً يجب استخدامها في البرامج التي تهدف إلى

إحداث تغييراتٍ في قواعد السلوك وأشكاله المقبولة وتوطيد تلك القواعد كموجباتٍ من تلقاء ذاتها وذلك بإدراجها ضمن أنظمة الإدارة الذاتية المعمّمة على نطاقٍ واسع.

هنالك بهذا المعنى تشابهٌ كبيرٌ بين ما كان متوقّعًا من التكنولوجيات الثقافية المقترنة بشكلٍ وثيقٍ بهذه الصيغة الجديدة من السلطة ـ المتحف والمكتبة مثلًا ـ وبين عملية إعادة التشكيل المتوازية لغايات ووسائل السلطة في العقاب. في **المراقبة والمعاقبة** (*Discipline and Punish*) (1977)، يجادل فوكو في أنّ مصلحي النظام الجزائي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كانوا أدانوا منصّة الإعدام لا لأسبابٍ إنسانية بل لأنهم في الأغلب رأوا فيها جزءًا من اقتصادٍ سيءٍ للسلطة: سيءٍ لأنّه كان متقطّعًا في تأثيراته، يهدف إلى ترهيب السكّان كي يمتثلوا عبر استعراضاتٍ دوريةٍ لسلطة العاهل في العقاب، وسيءٍ بسبب افتقاره لأجهزةٍ فعّالةٍ للقبض على منتهكي القانون، وأخيرًا، فهو سيّئٌ لأنّه يبدّد أجسادًا تمكن الاستفادة منها في أمورٍ أخرى. كانت الدعوة إلى الإصلاحية كشكلٍ أساسي للمعاقبة مؤسّسةً إذًا على ما بدا أنّه تعهّدها بممارسةٍ أكثر فعّاليةً للسلطة: أكثر فعاليةً لأنّها طريقةٌ محسوبةٌ لإحداث تحوّلٍ في تصرّفات النزلاء عبر تلاعبٍ مدروسٍ بسلوكهم في بيئةٍ مصمّمةٍ خصّيصًا لهذا الغرض. وهي أكثر فعاليةً أيضًا، لو تذكّرنا جيمس سيلك باكينغهام، لأنّها تهدف ـ وإن كان عبر «ترتيباته الميكانيكية» ـ إلى إحداث تحوّلٍ داخلي، وإلى إنتاج تائبين يملكون الآن قدرةً داخليةً ومستمرّةً على مراقبة ميولهم لاقتراف الآثام، وبالتالي ردع أنفسهم عنها.

إنّ تجنيد مؤسّسات وممارسات الثقافة العالية في خدمة أهدافٍ حكوميةٍ كان يهدف بشكلٍ مماثلٍ إلى إنتاج اقتصادٍ أفضل للسلطة الثقافية. وكما تمّ ذكره سابقًا، فإنّ المهرجانات، والمواكب الملكية لدخول المدن، والمسابقات الرياضية، والعروض المسرحية وما شابه، كلّها خدمت كوسائل (ضمن أمورٍ أخرى) للاستعراض الدوري - وبالتالي المتقطّع وغير المنتظم - للقوّة أمام العامّة. إنّ حضور عامّة الناس لم يكن مطلوبًا أصلًا إلّا حين يتطلّب الأمر جمهورًا تُعرَض أمامه تمثيلات السلطة. لم تكن التحوّلات في شخصية وسلوكيات وأخلاق واستعدادات السكّان قطّ أمرًا ذا بالٍ ضمن استراتيجيات الثقافة والسلطة تلك. وبالعكس، فإنّ إضفاء الطابع الحكومي (governmentalization) على الثقافة استهدف بالضبط إحداث تأثيراتٍ مستقرّةٍ وباقيةٍ باستخدام الثقافة كوسيلةٍ تفضي بأولئك المُعَرّضين لتأثيرها إلى تعديل أفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم على نحوٍ مطّردٍ ومتواصل.

إنّ إدراج الأشكال والممارسات الثقافية ضمن التكنولوجيات الجديدة، بدلًا من إشراك السكّان بشكلٍ متقطّع فحسب، هدف إلى إحداث تأثيراتٍ دائمةٍ وتطوّريةٍ ومنتظمةٍ ومتكرّرة، وبالتالي إشراك اقتصادٍ جديدٍ تمامًا للسلطة الثقافية. وقد أتاح ذلك أيضًا للعامّة مجموعةً من الأدوار أكثر نشاطًا وتمايزًا من أن يكونوا مجرّد شهودٍ على استعراضٍ رمزي للقوّة (برغم أنّ هذا الجانب ظلّ مهمًّا أكثر ممّا تتيحه في كثيرٍ من الأحيان صياغات فوكو للمسألة). وعلى العكس، فإنّ الثقافة في هذا المنطق الجديد اشتملت على مجموعةٍ

من التمرينات التي يجب أن يتحوّل عبرها أولئك المعرّضون لتأثيرها حاملين نشطين وممارسين لها، وقادرين على تحقيق التقويم الذاتي الذي يُعتَقَد أنّ الثقافة تجسّده. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان تجنيد أشكال وممارسات ومؤسّسات الثقافة العالية القائمة لمثل هذه الأغراض يتطلّب أن يتمّ تجديدها أداتيًّا وأن تعُدّ ثانيًا لأغراضٍ جديدة. وكان المصلحون الثقافيون في القرن التاسع عشر متبصّرين بشكلٍ حازمٍ لهذا الأمر. لم يكن من الممكن ببساطةٍ أن يُتوقَّع من الثقافة بأشكالها القائمة أن تكون متاحةً وجاهزةً لتأدية التزاماتها الإصلاحية بنفسها ومن دون مساعدة، فهي تحتاج إلى أن تُكيَّف لهذه المهمات التي طُلبت إليها، وأن تُشغَّل في سياقاتٍ جديدة صُمّمت خصّيصًا لتلك الأغراض.

وفي حالة المتاحف، برزت ثلاثة أمورٍ إلى الواجهة: تعلّق الأوّل بطبيعة المتحف بوصفه فضاءً اجتماعيًّا وبالحاجة إلى فصل هذا الفضاء عن أشكاله الاجتماعية السابقة الخاصّة والمحدودة والحصرية على الصعيد الاجتماعي. كان لا بدّ من إعادة صياغة المتحف كي يعمل بصفته فضاء اقتداءٍ يمكن فيه تعلّم الأشكال المتمدّنة للسلوك، وبالتالي نشرها بشكلٍ أكبر في الجسم الاجتماعي. أمّا الأمر الثاني، فتعلّق بطبيعة المتحف بصفته فضاء تمثيل. فبدل أن تكون تمثيلات المتحف مجرّد مصدر استثارةٍ للتعجّب والدهشة لدى الفضوليّ الذي لا يحرّك ساكنًا، ستقوم بترتيب وعرض تحفها الفنّية الطبيعية والثقافية من أجل أن تضمن «استخدام هذه المعروضات لإثراء المعرفة وتثقيف وتنوير الناس»

(Goode, 1895: 3). وكما عبّر غود في محاضرةٍ ألقاها في العام 1889 في معهد بروكلين (Brooklyn Institute)، فإنّ «المتحف القديم يجب أن يُركن جانبًا، وأن يُعاد بناؤه وتحويله حاضنةً للفكر الحي» (ذُكر في: Key, 1973: 86). أمّا الأمر الثالث، فهو في مقابل ذلك يتعلّق بزوّار المتحف أكثر ممّا يتعلّق بمعروضاته، فهو معنيٌّ بالحاجة إلى تطوير المتحف كفضاء ملاحظةٍ وتنظيمٍ، بحيث يمكن التحكّم في جسد الزائر وقولبته بحسب متطلّبات المعايير الجديدة للسلوك العام.

سوف أنظر فيما يلي في كلٍّ من هذه الأمور الثلاثة على حدة. وعلى الرغم من أنّ الطرق التي تمّ تناول هذه المسائل بها اختلفت بالطبع من سياقٍ وطني محدّد إلى آخر، كما اختلفت أيضًا بين مختلف أنواع المتاحف، إلا أنّني سوف أتغاضى عن ذلك بشكلٍ عامٍّ من أجل تحديد الخصائص المشتركة الأكثر وضوحًا والتي ميّزت المتحف العمومي عن سابقيه.

المتاحف والمجال العامّ

تمّت إعادة تنظيم الفضاء الاجتماعي للمتحف جنبًا إلى جنبٍ مع ظهور دور المتاحف في تشكيل المجال البورجوازي العامّ. في ذلك الوقت، كانت المؤسّسات التي تُكوِّن هذا المجال قد أنجزت جزئيًّا فصل أشكال وممارسات الثقافة العالية عن وظائف عروض البلاط وربطتها بأغراضٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ جديدة. فإذا كانت الفنون والثقافة، في ظلّ أنظمة الحكم الإقطاعية والملكية

المطلقة، تشكّل جزءًا، كما يعبّر هابرماس، من «العامّوية التمثيلية» (representative publicness) للأمير أو العاهل، فإن تشكّل المجال البورجوازي العامّ كان مرتبطًا بشكلٍ وثيقٍ بتطوّر مؤسّساتٍ وممارساتٍ جديدةٍ فصلت الفن والثقافة عن تلك الوظيفة وجنّدتها لمصلحة قضية النقد الاجتماعي والسياسي (Habermas, 1989). وقد ساعد هذا الأمر في تهيئة الأجواء لظهور المنظور اللاحق الذي يرى أنّه تمكن إعادة تنظيم المجال الثقافي وفق قواعد منطق الحكم (governmental logic).

إنّ الصورة التي يرسمها هابرماس للعلاقات بين مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمعات الأوروبية ومواقع النفوذ فيها في أواخر القرن الثامن عشر هي صورةٌ تتميّز بشكلٍ عامٍّ بالفصل بين الدولة والبلاط من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى بين المجتمع المدني والمجال الحميمي الخاص الذي شكّلته الأسرة النووية المؤسسة للتو. وتوسّطت العلاقات بين هذه المجالات مصفوفةً من مؤسّساتٍ جديدةٍ أدبيةٍ وفنّيةٍ وثقافيةٍ تطوّرت فيها أشكالٌ جديدةٌ من التجمّع والحوار والنقد والتعليق. وفي هذه السيرورة، تمّت قولبة أعمال الفن والأدب لأجل أن تشتغل كأدواتٍ لنقدٍ عقلاني لقرارات الدولة، فمن جهةٍ تكوّنت هذه المؤسّسات من الدوريات الأدبية، والجمعيات الفلسفية والحوارية (مع متاحف مرفقةٍ أحيانًا) والمقاهي، حيث صار التركيز على تكوين الآراء عبر عمليةٍ من الحوار العقلاني وتبادل الآراء. ومن جهةٍ أخرى، شملت هذه المؤسّسات أسواقًا ثقافيةً جديدة (الأكاديميات، قاعات عرض الفنون، الصالونات) أتاحت

ـبانفصالها عن البلاط وعن الدولةـ للجمهور البورجوازي الآخذ في التشكّلِ التجمّعَ واكتسابَ مستوى من وعي الذات المشترك عبر تصيير حضوره مرئيًّا لنفسه[11].

تمثّلت الفعّاليات الخطابية الحاسمة التي صاحبت هذه التغيّرات المؤسّساتية في التشكّل المبكّر للنقد الفنّي والأدبي، وهو تطوّرٌ يعزوه هابرماس بدوره إلى تسليع الثقافة. لأنّه إذا كان تسليع الثقافة قد سمح للمنتجات الثقافية بأن تكون متاحةً بشكل عامّ، فهو لم يقم بذلك إلّا بعد فصل هذه المنتجات في وقتٍ واحدٍ عن مصدر أمانها في موروثٍ منحها معناها في السابق. وبما أنّ الأعمال الثقافية لم تعد تستمدّ معناها من مكانها داخل موروثٍ استبدادي نابعٍ من الملك (أو الكنيسة)، فإنّ سيرورة الوصول إلى معنًى وقيمةٍ للمنتجات الثقافية كانت مهمّةً صار على المستهلكين البورجوازيين أن يأخذوها على عاتقهم، سواء بشكلٍ فردي أم بالتضافر المشترك عبر الحوار. لكنّ ما ساعدهم في ذلك هو الأجناس المزدهرة حديثًا للنقد الثقافي والتعليق الذي شكّلت من خلاله مسألتا المعنى والحكم الجماليّيْن

---

(11) في حين أنّ تفسير هابرماس لتشكيل الفضاء البورجوازي العام كان معنيًّا في المقام الأوّل بالميول المحلّية للمجتمعات الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فقد لَحِظَ أيضًا الاختلافات الوطنية، ففي حالة فرنسا وإنكلترا كان لها تأثيرٌ حاسمٌ في التكوين الجندري للمؤسّسات التي تضمّ المجال البرجوازي العامّ مع الدور الممنوح للصالونات في فرنسا بشكلٍ يسمح للنساء بمزيدٍ من النفوذ في هذا الصدد عمّا كان عليه الحال في بريطانيا، حيث كانت المؤسّسة الحيوية للمقاهي تستبعد النساء. إنّ مناهضة ارتياد النساء المقاهي كانت قويّةً منذ أولى أيّام إنشائها. لمزيدٍ من التفاصيل، انظر إيليس (Ellis, 1956).

أجـزاءً من سيرورة سياسيةٍ بدئيةٍ تُخضع فيها أفعال الدولة لحوارٍ ونقدٍ عقلانيين[12].

وبالطبع، فبالنسبة إلى هابرماس، أفاد هذا التدشين النقدي للفن والثقافة بوصفه مثلًا أعلى ـ وإن لم يكن منجزًا تمامًا ـ تمّ باسمه انتقاد التطوّرات اللاحقة للمجال العام للثقافة الجماهيرية الآخذة في الانحطاط بسبب فقدان الثقافة للوظيفة النقدية التي تستلزمها. لكن ثمة طرقٌ أخرى لتفسير الأمر. ففي تأملات والتر بنيامين (Walter Benjamin) بشأن دور التكنولوجيا في الإنتاج الثقافي، يجادل في أنّ بزوغ إعادة الإنتاج بالجملة لعب دورًا حاسمًا في تسييس الفن إلى درجة أنّ معنى العمل الفني، بحرمانه من هالته وبالتالي بفصله عن مهمّته المتفرّدة وهويته المرتبطتين برسوخه في الموروث، صار موضوعًا للنزاع السياسي (Benjamin, 1936). وهذه الحجّة معروفةٌ في موروث مدرسة فرانكفورت وصولًا إلى هابرماس، ولو أنّ مسؤولية تحرير الفن من ربقة الموروث قد تُنسب بصورٍ مختلفةٍ إلى التكنولوجيا، أو السوق، أو النقد، أو إلى الثلاثة معًا. وعلى المنوال عينه، وبهذه الشروط عينها، فإنّ تحرير أشكال الثقافة العالية من أشكالها القانونية ـ الخطابية السابقة قد مكّن من التفكير في هذه الأشكال بوصفها مفيدةً للحكم.

غير أنّ هذا التحرير تطلّب أن تتحوّل شروط تنظيم الانتشار الاجتماعي للثقافة ذاتها في المجال البورجوازي العامّ. وبقدر ما

---

(12) للاطّلاع على مناقشة الدَّور الذي لعبه انتقاد المعارض السنوية للأكاديمية في تشكيل ثقافةٍ سياسيةٍ ناقدةٍ لهذه الحالة، انظر كرو (Crow, 1985) .

يتعلق الأمر بالمتحف، يبرز أمران في المقدّمة هنا: يتعلّق الأمر الأوّل بعكس اتجاه الإقصاء والإبعاد الاجتماعي اللذين ميّزا التشكّل السابق للمجال البورجوازي العامّ. وسيكون من المفيد استعراض هذه المسألة في ضوء منظورٍ تاريخي أطول.

من الصحيح بالطبع أنّ ممارسات الاقتناء العلمانية للأمراء والملوك الأوروبيين في حقبة ما بعد النهضة لم تلعب عادةً دورًا رئيسًا في الرمز إلى سلطة العاهل أمام الطبقات الشعبية ولها. وكما يعبّر جيرارد تيرنر (Gerard Turner)، فإنّ «جزءًا من ممارسة سلطة أيّ قائد وإدامتها هو الحرص على أن تكون صورته ماثلةً بشكلٍ دائمٍ أمام من يهمّ من الناس»، ويواصل قائلًا إنّه في الماضي، «لم يكن من يهمّ هم عامّة السكّان بالطبع، بل بالأحرى أولئك الداعمون المباشرون للحاكم، أفراد الحاشية وطبقة النبلاء، ومنافسوه في الممالك الأخرى» (Turner, 1985: 214). ومن الواضح أنّه كانت هنالك استثناءات، وعلى مدى القرن الثامن عشر أخذ عدد هذه الاستثناءات في التزايد مع تزايد إتاحة مجموعات المقتنيات الملَكية للزاوّر من العامّة، عادةً كأجزاءٍ من تصوّرات الدولة للتثقيف الشعبي. وعلى الرغم من ذلك، فيجب ألّا نسيء فهمها كأمثلةٍ على المتحف العمومي **قبل اعتماده** (*avant la lettre*) من حيث إنّ شكل السلطة التي أوضحته ومارستْه كان لا يزال بجلاءٍ قانونيًا- خطابيًا وليس حكوميًا. ولهذا، فعندما نُقلت مجموعة مقتنيات فرانشيسكو الأوّل دي ميديتشي (Francesco I de Medici) في العام 1584 إلى سياقٍ جديدٍ أكثر عموميةً في صالة أوفيزي (Uffizi Gallery)، كان ذلك

استجابةً للحاجة إلى شرعيةٍ عامّةٍ لسلالة ميديتشي، وهي حاجةٌ عَنَت كما عبّر غوسيبي أولمي (Guiseppe Olmi)، «أنّ تمجيد الأمير والاحتفاء بأعماله وبسلطة عائلته كان لا بدّ أن يُبرَز بشكلٍ مستمرٍّ أمام أعين الجميع، وأن يُطبع في عقل كلّ فردٍ من أفراد الرعية» (Olmi, 1985: 10).

لكنّ مجموعات المقتنيات القيّمة بمعظمها شكّلت جزءًا من الملحقات الثقافية للسلطة في السياقات التي كانت المسألة الأهمّ فيها هي تنظيم السلطة ونقلها داخل الطبقات الحاكمة وبينها وليس استعراض السلطة أمام العامّة. وبالتالي، فإنّ مجموعاتٍ قليلةً من المقتنيات كانت في متناول الطبقات الشعبية، وفي بعض الحالات، كان عدد المسموح لهم بالدخول والتفرّج على مجموعات المقتنيات الأميرية قليلًا جدًّا، إلى درجة أنه يمكن اعتبار أن هذه الممارسات لم تكن رمزًا لقدرة الأمير على جمع التحف الفنية التي يمكن عرضها بفخرٍ أمام الآخرين، بقدر ما رمزت على قدرته على حفظ المواد القيّمة من أجل الفرجة الخاصّة والحصرية. (انظر: Seelig, 1985).

وظلّت المتاحف تتميّز بأنواعٍ مماثلةٍ من الحصرية أثناء فترة إفصاحها عن المؤسّسات التي تكوّن المجال البورجوازي العامّ، لأنّ إمكان الدخول إليها، سواء أكانت متاحف أقدم تمّ إلحاقها بالمجال العامّ أم متاحف جديدةً بُنيت بالتعاون مع الجمعيات الأدبية أو الحوارية أو العلمية أو الفلسفية، ظلّ مقيّدًا اجتماعيًّا[13].

---

(13) للاطّلاع على مناقشة القضايا ذات الصلة فيما يتعلق بالجمعيات العلمية، انظر فورغان (Forgan, 1986).

يتعرّض هابرماس لهذه المسائل في تعليقاته على الخصائص الطبقية والجندرية للمؤسّسات التي كوّنت المجال البورجوازي العامّ. غير أنّ حرصه بالقيام بذلك هو الإشارة إلى التعارض بين الالتزام النظري بالمبادئ التحاورية المتكافئة والعالمية للخطاب التي ميّزت هذه المؤسسات وبين اقتصارها العملي على رجال الطبقة الوسطى كوسيلةٍ للاحتفاظ بالرأي القائل بأنّ مثل هذه المعايير الخطابية لم تتحقّق بعد في وضعية خطابٍ أمثل.

غير أنّ المنطق الاجتماعي للمجال البورجوازي العامّ، كما أشار ستاليبراس (Stallybrass) ووايت (White)، لن يُفهم على نحوٍ كافٍ إذا اقتصر التركيز على الخصائص الخطابية. إنّ المؤسّسات التي كوّنت هذا الفضاء لم تتميّز بقبولها قواعد معيّنةً للخطاب (مثل حرية التعبير، والعقلانية... إلخ) فحسب، بل إنّها تميّزت أيضًا بحظرها بعض أنماط السلوك التي نجدها في أماكن التجمّع الشعبي، مثل المهرجانات، والحانات، والنُزل وغيرها. الشتائم ممنوعة، البصاق ممنوع، الشجارات ممنوعة، الأكل أو الشرب ممنوع، الأحذية القذرة ممنوعة، القمار ممنوع: هكذا كانت القواعد، مع بعض الاختلافات، التي ميّزت الجمعيات الأدبية والحوارية، والمتاحف، والمقاهي. وقد شكّلت تلك القواعد، كما عبّر ستاليبراس ووايت «جزءًا من استرتيجيةٍ عامّةٍ للاستبعاد تفسح المجال لخطابٍ مهذّبٍ كوزموبوليتانى، عبر تصوير الثقافة الشعبية بوصفها 'الآخر-الوضيع'، القذر والفظ خارج المجال العامّ الناشئ» (Stallybrass and White, 1986: 87).

بعبارةٍ أخرى، تطلّب تشييد المجال العامّ بصفته مجالًا للخطاب المهذّب والعقلاني تشييد مجالٍ آخر موسومٍ بالسلبية ـوهو ما شكّلته أماكن التجمّع الشعبي- حتى يتمّ تمييزه عنه، فإذا تكوّنت مؤسسات المجال العامّ من أماكن يستطيع فيها أعضاؤها أن يجتمعوا وأن يعرّفوا بأنفسهم بأنّهم ينتمون إلى الجمع عينه، فما كان ذلك إلّا بسبب تلك القواعد التي استبعدت مشاركة من هم مختلفون عنهم بشكلٍ واضح في هيئتهم الخارجية وفي سلوكهم[14].

استتبعت إعادة مفهمة المتحف في منتصف القرن التاسع عشر كوسيلةٍ ثقافيةٍ يمكن استخدامها كأدواتٍ حكوميةٍ تؤثّر في مجمل السكان، إعادةَ تقويمٍ جذريةً للاستراتيجيات الثقافية السابقة، ففي المرحلة السابقة، لعبت القواعد والمحظورات التي تحكم الدخول إلى المتاحف دورًا في تمييز الجمهور البورجوازي عن السلوكيات الفظّة والصاخبة لعامّة الناس بواسطة استبعاد الأخيرة. وعلى العكس من ذلك، فإنّ التصور الجديد للمتحف كأداةٍ للإرشاد العام تُصوّره في انفتاحه الجديد بوصفه مكانًا مثاليًّا يمكن أن يتعلّم فيه الفظّ والصاخب تهذيب نفسه باستخدام سلوكيات وتصرّفات الطبقة الوسطى التي يتيح له المتحف الاختلاط بها كنموذجٍ يُحتذى به. كان المتحف بالطبع يعد في تصوّره التنويري وفي جوهر تكوينه

(14) من الجدير بالذكر أنّ هابرماس أشار لاحقًا إلى قبوله انتقاداتٍ من هذا النوع في عرض كيف أنّ عمل باختين (Bakhtin) قاده إلى إعادة تقويم موقف ثقافة عامّة الشعب فيما يتعلق بالفضاء العامّ البورجوازي. انظر هابرماس (Habermas, 1992: 427).

على الدوام مكانًا نموذجيًّا يحتذى به. وكما يجادل أنطوني فيدلر (Anthony Vidler)، فقد عنت الوظيفة التعليمية التي أُسندت إليه أنّ المواضيع التي يحتويها تمّ رفعها إلى مكانة النموذج (Vidler 1987: 165-7). ولهذا، فمن أجل أن يصبح المتحف العمومي قادرًا على أن يخدم كأداةٍ حكومية، قام بربط النزعة التعليمية النموذجية للأشياء التي يحتويها بنزعةٍ تعليميةٍ للأشخاص، وذلك بترتيب اختلاطٍ بين الطبقات بحيث يتعلّم أفراد الطبقات الأدنى الأشكال المناسبة للّباس والسلوك بالتقليد والمحاكاة ممّن يفوقونهم اجتماعيًّا وهم يُعرضون بشكلٍ حي أمام أعينهم.

كان هذا هو المطلوب، نظريًّا على الأقـلّ. لكن في الواقع، كانت المتاحف، وعلى الأخـصّ قاعات عرض الفنون الجميلة، محتلّةً عمليًّا من قبل النخب الاجتماعية بحيث إنّها بدل أن تعمل بصفتها مؤسّساتٍ للمجانسة كما تصوّرها الفكر الإصلاحي، ظلّت تلعب دورًا رئيسًا في تمييز النخبة عن الطبقات الاجتماعية الشعبية. وربّما كان من الأفضل القول إنّ المتحف ليس مجرّد مؤسّسةِ مجانسةٍ ولا هو مجرّد مؤسّسة تمييز، فوظيفته الاجتماعية يحدّدها بالأحرى الشدّ المتعارض بين هاتين النزعتين. لكنّ تصور المتحف، على الرغم من عدم الكمال العملي لتحقّقه، كمؤسّسةٍ يمكن أن تتعرّض فيها الطبقة العاملة ـبشرط أن تُهندم لباسها وتشكم أيّ ميلٍ للتصرّفات غير الملائمةـ للتأثير التهذيبي الذي تمارسه الطبقة الوسطى، كان حاسمًا لبناء المتحف كنوعٍ جديدٍ من الفضاء الاجتماعي.

وهنالك أيضًا جانبٌ جندريٌّ في هذا التجديد للفضاء الاجتماعي للمتحف، فقد أظهرت جوان لاندس (Joan Landes, 1988) ودينيز رايلي (Denise Riley, 1988) الجوانب التي شهد فيها، في فرنسا وفي بريطانيا على التالي، أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، تضاؤلًا كبيرًا وواسع النطاق لانخراط النساء في الحياة العامّة والسياسية وتطبيعًا موازيًا للأنوثة، فُرض فيه على النساء تجسيد المفهوم الروسوي (Rousseauesque)(*) لما هو طبيعي[15]. وبالنسبة إلى رايلي، فقد هيّأ هذا التطبيع للنساء الأرضية للبروز اللاحق للاجتماعي بوصفه نطاقًا لإدارة السكّان، منحت فيه المناقب الطبيعية للأنوثة دورًا مفتاحيًا في إصلاح المشكلات الاجتماعية التي يتحدّد منشؤها في الجوانب التي تؤثّر في الحياة العائلية (السكن، النظافة، الأخلاق... إلخ). وكما تعبّر رايلي، فإنّ «هذا الإنتاج الجديد لـ'الاجتماعي' أتاح فرصةً هائلةً لإعادة تأهيل 'النساء'، ففي عين مفاهيمه التأسيسيّة، كان تأنيثًا، أمّا في تفاصيله، فقد أتاح فرصًا لبعض النساء لينخرطن في العمل على استعادة النساء الأخريات الأكثر تضرّرًا إلى مجال النعمة المستحدث» (Riley, 1988: 48).

وقد كانت نتائج تطبيع المرأة على المجال الثقافي مشابهةً لذلك تقريبًا. وتنظر جوان لاندس في إعادة تقويمِ مهمّةٍ لمفهوم

(*) نسبةً إلى جان جاك روسو.

(15) يؤكّد جيف إيلي أنّ استبعاد النساء هذا من الفضاء السياسي يجب اعتباره بمثابة مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات الجندرية عوضًا عن كونه بقاءً للبنى الأبوية القديمة. انظر إيلي (Eley, 1992).

هابرماس للمجال العامّ، آخذةً في اعتبارها السياق الفرنسي، إلى استثناء النساء من هذا المجال كجزءٍ من تكتيكٍ ثقافي- سياسي «تعهّد بقلب الحضارة الفاسدة **للمجتمع** (*le monde*) حيث تتسلّط النساء المتأنّقات، وبإعادة حقوق السيادة التي اغتصبها ملكٌ مستبدٌّ إلى الرجال» (Landes, 1992: 56). إنّ إعادة تعريف الأنوثة التي صاحبت هذه العملية عبر الجمع بين المرأة والمجالين الطبيعي والمنزلي، وبمهمات الرعاية والنمو، قد مهّدت الطريق لإعادة تعريف دور النساء في المجال الثقافي. لم تعد النساء يظهرن بمظهر العشيقات المتسلّطات في عالم الصالونات، بل بالأحرى بمظهر خادمات الثقافة اللطيفات.

إذًا، بالمقدار ذاته من الأهمية أن تكون المتاحف في مفهومها الجديد كمؤسّساتٍ عموميةٍ مفتوحةً على قدم المساواة أمام النساء كما هي أمام الرجال. لم يكن الأمر كذلك دائمًا، وحتّى حين سُمح للنساء بالدخول، لم يكن وجودهنّ مرحّبًا به دائمًا، ففي القرن الثامن عشر، اشتكى زائرٌ ألمانيٌّ لمتحف أشموليان (Ashmolean Museum) من أنّه «حتّى النساء يُسمح لهنّ بالدخول إلى هنا مقابل ستة بنسات: يركضن هنا وهناك، يتناولن بأيديهن كلّ شيء، غير عابئاتٍ بتوبيخ القيّمين» (ذُكر في: MacGregor 1983: 62). لكن مع بداية القرن التاسع عشر، صار يُسمح للنساء بالحضور إلى المتاحف -وأحيانًا يُشجّعن على ذلك- بطريقةٍ ميّزت هذا الجانب من المجال البورجوازي العامّ عن المقاهي والأكاديميات وجمعيات الحوار والأدب التي كانت وقتها لا تزال مخصّصةً غالبًا للرجال.

وبهذا الشأن، فإنّ المتاحف انتمت، كما أظهرت ليندا ماهود (Linda Mahood)، إلى نطاقٍ مختارٍ من السياقات العامّة (المتنزهات، أروقة التسوّق) التي كان بوسع النساء المحترمات الحضور إليها، بتمايزها عن الاختلاط غير المنظم بين الجنسين المقترن بالمهرجانات والمواقع الأخرى للتجمّع الشعبي، على أن يكنّ برفقة رجالهنّ أو مع مرافقات (Mahood, 1990).

وعلى أيّ حال، فقد وجدت النساء، داخل فضاء المتاجر الكبرى المقدّم تجاريًّا، أوّل فضاءٍ مديني عامٍّ غير مختلطٍ بُني خصّيصًا لهنّ (انظر: Leach, 1984). لقد أتاحت المتاجر الكبرى، وهي المبنية من قِبَل الرجال ولكن مع وضع النساء الاعتبار عند تصميمها، للنساء التمتّع بميزات الاختلاط الاجتماعي المديني من دون أن يقعن تحت تهديد المناظر المؤذية في الشارع والتي شكّلت جزءًا من الحيّز البصري لمتع الرجل المتسكّع (*flâneur*) ومن دون أن يُقرن ذلك الاختلاط بممارسات مراودة الرجال التي كانت تُلصق بالنساء المتردّدات على الأماكن العمومية للمتعة الذكورية. وكما تعبّر جوديث والكويتز (Judith Walkowitz)، فإنّ المتجر الكبير وفّر فضاءً «أعادت فيه النساء بأمانٍ تخيّل أنفسهنّ متسكّعاتٍ يُراقِبن من دون أن يُراقَبن» (Walkowitz, 1992: 48). لكنّ الأمر يتعدّى ذلك، ففي تحديدها فضاءاتٍ محجوزةً خصّيصًا للنساء، وفّرت المتاجر مناطق معزولةً تستطيع فيها النساء أن «يحاكين فنون الاختلاط المدني من دون التعرّض لمخاطر العالم الخارجي» (Ryan, 1990: 76). وقد خلق ذلك أيضًا سابقةً لم تتأخّر السلطات العامة في اتّباعها،

فقامت بتخصيص أماكن للنساء في الأماكن والمؤسّسات العمومية: غرف قراءةٍ خاصّةٌ في المكتبات العامة، مقصوراتٌ خاصّةٌ للنساء في العبَّارات، غرفٌ للنساء في قاعات البلديات ومكاتب البريد. وكانت النتيجة تنظيم فضاءٍ حضري «معقّمٍ» عبر توفير مواقع تستطيع النساء المحترمات أن يجدن كيانهنّ فيهاً من دون الخوف من أن تُخدش حساسيتهنّ أو أن يُساء فهم تصرفاتهنّ. وقد مهّد هذا بدوره الطريق إلى الاستراتيجية التهذيبية لإبعاد الرجال عن أماكن التجمّعات الذكورية الصاخبة وإرشادهم «إلى الفضاءات العامّة التي تمّ تعقيمها عبر الحضور النسائي فيها» (المرجع نفسه، ص79).

إنه في ضوء هذه المتغيرات العريضة نحتاج إلى أن نبحث في الدور الذي لعبه الجندر في تشكيل فضاء المتحف العمومي. لأنّه بمقدار ما كان يُتوخّى من المتحف أن يكون إصلاحيةً للسلوك، فإنّ العلاقات المعقّدة بين أشكال الاختلاط العابرة للطبقات وتلك العابرة للجنس والتي أتاحها المتحف كانت حاسمةً في فهم أنواع الإصلاحات السلوكية التي يمكن أن يؤثّر فيها المتحف والسبل التي يستطيع عبرها إنفاذ ذلك التأثير. تمثّل التطوّر الأكثر إثارةً للاهتمام هنا في تنظيم دور المرأة من الطبقة العاملة كعاملٍ وسيطٍ يساعد في تمرير التأثير التهذيبي لثقافة الطبقة الوسطى إلى رجل الطبقة العاملة المتعنّت.

إنّ النظر في استراتيجيات التنظيم الطبقي المتوازية والمتكاملة المقترنة بالمتاجر الكبرى سيعين في آنٍ واحد على إيصال المطلوب وعلى التشديد على خصوصية أهداف وممارسات المتحف في هذا المجال. لقد تمّت عادةً ملاحظة التشابهات بين المتحف وبين المتجر

الكبير[16]، فكلاهما على الصعيد الشكلي فضاءان مفتوحان يسمحان بدخول العموم، وقُصد من كليهما تأدية وظيفة فضاءات التشابه، أي أماكن لممارسات محاكاةٍ يكون فيها تهذيب الأذواق والقيم وقواعد السلوك منتشرًا على نطاقٍ أوسع في المجتمع. وهكذا، قدّم متجر بون مارشيه (*Bon Marché*) في باريس، كما عبّر مايكل ميلر (Michael Miller)، «رؤيةً لأسلوب الحياة البورجوازية التي أصبحت مثالًا يقتدي به الآخـرون» (Miller, 1981: 183). لقد كان ذلك جزئيًا وظيفة ما كان يُعرض للبيع من بضائع. فبعرض بون مارشيه نسخةً من أسلوب حياة البورجوازية العليا (*haute-bourgeoisie*) الباريسية التي كانت في متناول الطبقات الوسطى والتي كان بإمكان ذوي المراتب العليا في الطبقة العاملة أن يتطلّعوا إليها، عمل كأداةٍ مهمّةٍ للتجانس الاجتماعي على مستوى اللباس والتأثيث المنزلي. لكنّ تأثير المتجر مضى أبعد من ذلك، فقد قدّم مثالًا حيًّا للتحوّل في المظهر والسلوك في شخص مساعد أو مساعدة المبيعات، والذي صار بإمكان الطموحين اجتماعيًا أن يأخذوه مثالًا.

ولئن كانت تلك مسألةً دقيقة، فهي أيضًا مسألة جندرية، فقد كان مساعدو المبيعات من الإنـاث غالبًا، وكذلك كان الزبائن. ويصف البحث الذي قامت به سوزان بورتر بنسون (Susan Porter Benson) عن العلاقات بين الجندر والسلطة بشكلٍ بليغٍ الديالكتيك

---

(16) للحصول على المناقشة الأكثر تنويرًا حول هذه التشابهات، انظر هاريس (Harris, 1978)، على الرغم من أنّ هنالك أيضًا كثيرًا من المعلومات العَرَضِيّة المفيدة في فيري (Ferry, 1960).

المعقّد بين الطبقة والجندر في العلاقات التي تدور بين مساعدات المبيعات والزبائن (انظر: Benson, 1979, 1988). وكما هو صحيحٌ بالنسبة إلى المتحف، فإنّ المتجر الكبير أيضًا كان معرّضًا لإكراهاتٍ متعارضة، فمن جهةٍ احتاجت المتاجر الكبرى، إن كان لها أن تكسب النساء البورجوازيات زبائن، إلى أن تفصل نفسها عن الخشن والسوقي بوصفها منطقةً حصريةً وذات امتياز. ومن جهةٍ أخرى، احتاجت إلى أن تصل إلى جمهورٍ أوسع من المشترين، وكان ذلك في جزءٍ منه بهدف تحقيق وفورات حجمٍ ملائمةٍ في عملياتها، وكذلك وسيلةً ضروريةً للتأثير في الأذواق والقِيم والسلوكيات الشعبية. وفي حين أنّه توجد طرقٌ مختلفةٌ كثيرةٌ لإدارة هذه التجاذبات[17]، فإنّ النقطة التي تتمظهر فيها بشكلٍ كبيرٍ هي في تهيئة مساعدة المبيعات التي تكون في حاجةٍ إلى بعض التشذيب، لأنّها تُستخدم عادةً من أوساط الطبقة العاملة المحلّية، حتى تصبح «مؤهّلةً لخدمة» الزبائن البورجوازيين[18]. ولكن كان من الأهمية بالمثل ألّا تذهب

---

(17) هكذا تلاحظ سوزان بورتر بنسون النواحي التي تحتفظ بها المتاجر الأميركية الكبرى بمناطق حصريةٍ للفئات الخاصّة من العملاء، وأثناء استخدامها أيضًا تقنيات التسويق للتمييز بين «تجارة الأثرياء» و«تجارة الوشاح»، ولعزلهم، حيثما كان ممكنًا، في أقسامٍ مختلفةٍ من المتجر، انظر بنسون :Benson, 1988) (83-9. وللاطّلاع على مناقشة التوتّرات المماثلة في حالة متحف الفن في القرن التاسع عشر والطرق التي كانت تدار بها، انظر شيرمان (Sherman, 1989).

(18) للاطّلاع على مناقشة السبل التي كانت تصمم عبرها بنية مساعدي المبيعات لتلائم متطلّبات عملية البيع لجعلها تتناسب مع السلع العالمية، انظر أيضًا هوغ (Haug, 1986). وتقدّم ماكبرايد (McBride, 1978) مناقشةً مماثلةً في السياق الفرنسي.

تلك التهيئة إلى مدًى أبعد من المطلوب، فلو صار لباس مساعِدة المبيعات وهيئتها راقيين جدًّا، فإنّها قد تهدّد ذلك التمايز بينها وبين زبونتها والذي تعتمد عليه هذه الأخيرة من أجل الشعور بتفوّقها. إلا أن مساعدة المبيعات بالمثل يجب أن تنأى أيضًا عن أصلها الطبقي بشكلٍ كافٍ كي تجسّد معايير أعلى يمكن أن تطمح إلى تقليدها زبونةٌ من الطبقة العاملة.

وكنتيجةٍ للحاجة إلى موازنة هذه المتطلّبات المتنافسة، يُستهدف جسد وشخص مساعدة المبيعات بلوائح مكثّفةٍ ومسهبة. جزئيًّا، كان من المتوخى أنّ فتاة المبيعات، بمجرّد أن تشكّل نموذجًا لزبونة الطبقة العاملة، سوف تتعلّم هي نفسها أساليب جديدةً من ملاحظة سلوك كلٍّ من رؤسائها في العمل وزبوناتها اللاتي ينتمين إلى موقعٍ اجتماعيّ أعلى. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ هذه التأثيرات التهذيبيّة «الطبيعية» لبيئة المتجر الكبير تُعزَّز ببرامج تمدينيةٍ نشطة (دروسٌ في النظافة، وأصول اللياقة، والنحو، زياراتٌ للمتاحف وصالات عرض الفنون لاكتساب مبادئ الذوق، توفير غرف قراءةٍ مجهزةٍ جيّدًا) تُعدّ عبرها مساعدة المبيعات لتأدية مهمّتها، وكي تصبح شهادةً حيّةً على التشذيب الثقافي.

وإذا كانت البرامج التمدينية المقترنة بالمتاجر الكبرى موجّهةً أساسًا إلى النساء، فإنه ما من شكٍّ، في السياق البريطاني في منتصف القرن التاسع عشر، في أنّ رجل الطبقة العاملة هو الهدف الرئيس لمقاصد المتحف الإصلاحية. وكما رأى المتحفَ مناصروه، كان رجل الطبقة العاملة بحاجةٍ إلى إبعاده عن المتع المُفسدة في المهرجان

والحانة عبر استراتيجيةٍ إصلاحيةٍ سعت في شكلٍ مستمرٍّ إلى تجنيد الزوجة من نساء الطبقة العاملة كحليفٍ لمناصري الثقافة، أو على الأقل توخّي ذلك. وبلا شكٍ كانت استجابة لويد (Lloyd) لافتتاح رواق شيبشانك (Sheepshank Gallery) في متحف فيكتوريا وألبرت (Victoria and Albert Museum) في العام 1858، قطعةً من التخيّل الشغوف، لكنّها كانت مألوفةً في خطاب تلك الفترة:

> لن تحتاج الزوجة القلقة على زوجها بعد اليوم أن تتنقل من حانةٍ إلى حانةٍ لتجرّ زوجها البائس المخمور وراءها إلى المنزل. ستبحث عنه في أقرب متحف، حيث سيكون عليها ممارسة كل فنون الإقناع والعاطفة لديها لانتزاعه من تأمّله المستغرق في لوحةٍ لرفائيل.
>
> (ذُكر في: Physik, 1982: 35)

لكن إذا كان من المتوخّى أن تكون امرأة الطبقة العاملة مستفيدةً من القدرات الإصلاحية للثقافة، فقد تمّ أيضًا تجنيدها كمتواطئةٍ مع هذه القدرات، كترسٍ في عجلة آليات الثقافة. وكان هذا جزئيًّا يتعلّق بوظيفة المتحف، مثل المتجر الكبير، بوصفه بيئةً تعليميةً يمكن أن تنقل المفاهيم البورجوازية للأنوثة والحياة المنزلية إلى نساء الطبقة العاملة. لكن بالمثل ثمة أهمّيةٌ لأن تفيد مثل هذه المعايير كنماذج يمكن من خلالها تهذيب ذائقة الرجل العامل. ففي مشاريع راسكين وموريس (Morris) المتحفية، كانت إعادة بناء البيت المثالي إذًا – بديكورٍ داخلي مصمَّمٍ على شاكلة البيوت البورجوازية لكن من المفترض أن تكون بتكلفةٍ في متناول العامل الحِرَفي، هي الوسيلة

الأساسية التي كان يتعيّن من خلالها إرشـاد الرجل العامل إلى «أمورٍ أفضل».

إلا أنّ مهمّة التأثير التمديني أنيطت بشكلٍ عامٍّ بالنساء عبر مجرّد حضورهنّ الذي يجسّد دماثة السلوك ويفرضها. علاوةً على ذلك، لم يكن هذا المفهوم مقتصرًا على مساهمة النساء في المتاحف. فقد أظهر بيتر بيلي (Peter Bailey) كيف كان من المتوخّى أن يكون للنساء ـكمجازٍ متكرّرٍ في أدبيات حركة الترفيه العقلاني في بريطانياـ تأثيرٌ تهذيبيٌّ في الرجال. هكذا ارتأى روبرت سلين (Robert Slane) في إشادته بمحاسن الحدائق العامّة:

> إنّ رجلًا يتمشّى مع عائلته بين جيرانه من مختلف الطبقات سوف يكون راغبًا في أن يكون هو وزوجته في هندامٍ حسن، لقد أثبتت التجربة أنّ هذه الرغبة، إن تمّ توجيهها والتحكّم فيها كما ينبغي، سيكون لها عظيم الأثر في رواج الحضارة وبثّ روح الاجتهاد والمثابرة».
> (ذُكر في Bailey, 1987: 53)

وعلى نحوٍ مماثل، أوضحت دي غاريسون (Dee Garrison) في مناقشتها الأيّام المبكّرة لحركة المكتبات العامّة في أميركا، كيف تمّ التفكير في صلاحية النساء أكثر من الرجال لعمل المكتبات، بسبب قدرتهنّ على «تلطيف الجو»، حيث تُستدعى الثقافة لتؤدّي وظائفها الإصلاحية (انظر: Garrison, 1976). وكان ذلك صحيحًا أيضًا في مجال التدريس، ولاسيّما بالنسبة إلى الدور الذي أنيط بالنساء في تدريس اللغة الإنكليزية (انظر: Doyle, 1989). لقد تنوّع بالطبع

الموقع المحدّد المنوط بالنساء في تلك السياقات الثقافية المختلفة. فالمتاحف مثلًا لم ترقَ إلى مجالات توظيف النساء على غرار المكتبات في أميركا، إذ ظلّ الصوت المهيمن في المتحف أحاديًّا في ذكوريته. وعلى وجه التقريب، كان هنالك نمطٌ مشتركٌ تمّ فيه الترحيب بالنساء، خارج «المجال المنفصل» للحياة المنزلية والذي كانت حركة تطبيع النساء قد قيَّدتهنّ إليه، مع إعطائهنّ دورًا تمّ فيه تجنيد خصائص منسوبة إلى مجالهنّ المنزلي من أجل القيام بدورٍ إصلاحي في المجتمع كأدواتٍ للثقافة بدل أن يكنّ أهدافًا لها.

إعادة تنظيم الأشياء

وبينما تمّ استخدام النساء على هذا النحو لمهمّةٍ تمدينية، فإنّ الموقع الذي أنيط بهنّ ضمن مفهوم المتحف للتمدين كسيرورةٍ كان أكثر تباينًا. وهنا نتعرّض إلى التحوّل الثاني للموارد والممارسات الثقافية المتاحة، المرتبط بتكوّن المتحف العمومي: صياغة فضاءٍ جديد من التمثيل أتاح، بتوفيره سياقًا جديدًا لعرض المقتنيات الثمينة الموروثة من مجموعاتٍ سابقة، وتسخير تلك المقتنيات لأغراضٍ اجتماعيةٍ جديدة. ففي عهد الحكم المطلق، كما يجادل هابرماس، أفادت كلّ الأشكال الرئيسة للعرض، بما فيها تلك المتعلّقة بمجموعات المقتنيات في ابتداع عامّويةٍ تمثيليةٍ للأمير: أي تعزيز سلطة الأمير عبر تضخيمها الرمزي في المجال العام. وفي غضون القرن التاسع عشر، أُعيد تنظيم الفضاء التمثيلي للمتحف عبر استخدام مبادئ العرض المؤرخنة التي أنتجت، في صورة «الإنسان»

الذي ابتدعته، شكلًا ديموقراطيًا للتمثيل العمومي، وإن كان ينظّم أيضًا تراتبيته واستبعاداته الخاصة.

فأيّ نوعٍ من التغيير كان ذاك؟ إنّ ظهور مبادئ العرض المؤرخنة المرتبطة بتكوّن المتحف العمومي الحديث كان جزءًا من تبدّلٍ أكثر عموميةً، اقتفى فوكو أثره من الإبستيمية (episteme) الكلاسيكية إلى الحديثة. غير أنّ إعادة الترميز السيميائي للحقل الأداتي الخاصّة بالمتحف تشكّلت أيضًا عبر مهمّة استخدام الموارد الثقافية وساهمت فيها بطرقٍ جديدةٍ ولأهدافٍ جديدةٍ مرتبطةٍ بتطوير أشكالٍ ليبراليةٍ من الحكم. وعلى ضوء هذا الفهم، كما سأقترح، ينبغي اعتبار إعادة تنظيم الأشياء في المتحف حدثًا معرفيًا وحكوميًا في آنٍ. لكنّ تطوير هذه الحجة بشكلٍ كافٍ سيتطلّب أن ننتبه إلى الطرق التي وفّر فيها الحقل الجديد لتمثيلات المتحف، بالإضافة إلى توظيفه سيميائيًا، بيئةً أدائيةً يمكن فيها تشكيل وممارسة أشكالٍ جديدةٍ للسلوك والتعامل.

وكما مرّ بنا، سيكون مؤاتيًا أن نأخذ خطّ النقاش الأساسي هنا من هابرماس. فقد لاحظ هابرماس، في نقاشه للعلاقات بين الحقلين العام والخاصّ في أواخر القرون الوسطى والفترات الحديثة المبكّرة، بأنّ حقل العمومي، على العكس من الاستخدام الحالي، كان يُمَيّز عن حقل المشترك والاعتيادي في أنّ الأوّل كان يُحيل، عبر ارتباطه بالأشخاص ذوي المكانة العالية، إلى كلّ ما يستحقّ أن يُمنح منزلة العامّوية التمثيلية. وكما يعبّر هابرماس مقتبسًا كارل شميت (Carl Schmitt):

لأنّ التمثيل ادّعى جعل ما هو غير مرئي مرئيًّا عبر الحضور العمومي لشخص الأمير: «... إنّ شيئًا بلا حياة، تافهًا أو عديم القيمة أو وضيعًا، لا يقبل التمثيل. فهو يفتقر إلى نوع الوجود السامي الذي يليق بأن يرتقي إلى منزلة العامّ، أي إلى مرتبة الوجود. إنّ كلماتٍ مثل الامتياز، والرفعة، والجلالة، والشهرة، والوقار، والشرف وُجدت لتسم خواصّ كيانٍ قادرٍ على أن يُمثِّل.
(Habermas, 1989: 5)

في ظلّ الحكم المطلق للويس الرابع عشر، تطلّب هذا المبدأ وما يتلازم معه أن يعتبَر كلّ شيء مقترنٍ بالعاهل قابلًا للتمثيل بوصفه ذا أهمّيةٍ عمومية، وإلى ذلك ذهب لوي ماران (Louis Marin) في تشريحه النيّر لمقترحٍ من أجل تاريخ الملك يُظهِر أنّ هذا التاريخ، ما دامت حياة وأعمال الملك تؤخذ على أنّها تقع ضمن امتداد حياة الدولة وأعمالها، فلا بدّ أن يكون إذًا تاريخًا شاملًا، تاريخًا «لا يقبل أن يترك بقيّةً لا يشملها... [وهو] أيضًا فضاءٌ من الجلاء التامّ والتمثيل الكلّي» (Marin, 1988: 71). وافتراض عكس ذلك، يواصل ماران، يكون بمثابة «قبول 'ركنٍ' من العالم الملكي نجد فيه فعلًا، أو كلمةً، أو فكرةً ملكيةً لا تكون قابلةً للتمثيل أو للتبجيل أو للقول في صورة مديحٍ سردي» (المرجع نفسه، ص71). وبما أنّ ذلك سيكون بمثابة التفكير بما لا يمكن تصوّره من الحكم المطلق الذي لم يعد مطلقًا، فإنّ تاريخ الملك لا يمكن تصوّره إلّا كتاريخٍ يكون الملك فيه هو «الفاعل الأوّليّ (archactor) **للتاريخ** والميتاسارِد (metanarrator) لسرديته» (المرجع نفسه، ص72).

ينبغي على تاريخٍ متواطئٍ مع الحكم المطلق أن يرى الملك في كلّ مكانٍ وفي كلّ شيء، وأن يراه بمثابة القوّة التي تحرّك كلّ ما يحدث، وأن يسرد قصّة التاريخ من وجهة نظر الملك بوصفها تكشّفًا تدريجيًا لفاعليّته النابعة من ذاته. وبما أنّ هذه القصة هي مصدر التنوير الوحيد، فهي تقدّم الإطلالة الوحيدة التي يمكن منها فهم هذا التكشّف. ولا بد للمؤرّخ الملكي أن يكتب باستمرارٍ في خدمة جلالته ومن جانبه:

> أن ترى الحدث التاريخي في موضع الملك، أن يوضع في هذا الموقع الأعلى، فهذا يعني رؤية مجيء التاريخ نفسه، ما دام الملك هو فاعل التاريخ الأوحد. وبما أنّ نظرة السيّد المطلق ترسل الضياء الذي يمنح الرؤية وينتج ما تتعيّن رؤيته، فالحضور بجانبه هو المشاركة في نظرته، ومشاركته في سلطته على نحوٍ ما: أن يكون شبيهه وينوب عنه في سرد ما سيكون، وهو سردٌ يقرّه ويسوّغه ويجيزه هذا الحضور السابق.
>
> (Marin, 1988: 73)

وقد تجلّت مبادئ مشابهةٌ في مجموعات المقتنيات الملكية التي أصبحت، في مراحل مختلفةٍ من القرن الثامن عشر، متاحةً لقطاعاتٍ أوسع من السكان: المجموعة الملكية الفيينّية، التي انتقلت إلى قصر بلفيدير(*) (Belvedere) في العام 1776، ورواق درسدن (Dresden Gallery) مثالان من أشهر الأمثلة بهذا الخصوص. ولم يكونا متحفين عموميين بالمعنى الحديث. لقد تبيّن أنّ انفتاحهما النظري، في كثيرٍ من الأحيان، كان مشروطًا بأنواع التقييدات العملية كافّة،

(*) هو قصرٌ في مدينة الفاتيكان.

تمامًا مثلما ظلّت المجموعات التي تحتويها تحت الحيازة الملَكية بدل أن تعود ملكيتها للدولة نيابةً عن الشعب. وعلى الرغم من ذلك، فإن وضع المجموعات الملكية في السياقات العمومية أو شبه العمومية الجديدة تضمّن تحوّلًا كبيرًا في مجالات ما هو قابل للرؤية، والذي شكّلت تلك المجموعات جزءًا منه، بالإضافة إلى علاقات إمكان الرؤية التي أوجدتها.

وينير تحليل كريزتوف بوميان البنية الفينومينولوجية للمجموعات هذه المسائل بشكلٍ مثمر، فكلّ المجموعات، كما يجادل بوميان، مشاركةٌ في تنظيم تبادلٍ بين حقلي المرئي واللامرئي اللذين تؤسّساهما (Pomian, 1990)، فما تمكن رؤيته معروضًا يُنظَر إليه كشيءٍ قيّمٍ وحافلٍ بالمعنى بسبب إمكان النفاذ التي يوفّرها إلى الدلالة التي لا تمكن رؤيتها بذاتها. المرئي مهمٌّ ليس لذاته، بل لأنّه يوفّر لمحةً إلى ما هو أبعد منه: نظام الطبيعة مثلًا في حالة مجموعات التاريخ الطبيعي في القرن الثامن عشر[19]. ويقترح بوميان في معرض

(19) وهذا النظام الدلاليّ غير المرئي هو، على حدٍّ سواء، أثرٌ لترتيب المواضيع داخل المجال المرئي، في حين أنّه أيضًا يُزوِّد شبكة الإدراك التي تحكم المجال المرئي. وفي هذا الصدد، وعلى الرغم من تناقض المصطلحات بين مفهوم بوميان لغير المرئي ونظرية فوكو للمرئيات، فإنّ هنالك مقدارًا كبيرًا من القواسم المشتركة بينهما: أي الأنظمة البصرية التي تحكم توزيع الأشياء في الفضاء المرئي، ولكنّها نفسها تبقى غير مرئية، ليس لأنّها محجوبة، ولكن لأنّها توفّر توزيع الضوء والظلّ الذي يمكن من خلاله رؤية الأشياء في سياق علاقاتٍ محدّدةٍ من المعرفة والسلطة. لتفاصيل أكثر في ما يتعلّق بمناقشة هذا الجانب من عمل فوكو، انظر راشمان (Rajchman, 1988).

النظر إلى المجموعات بهذه الطريقة أنّه يمكن تمييز المجموعات بعضها عن بعض بحسب طرق تصنيفها وترتيب موادّها، والوسط الذي توضع فيه... إلخ. ما يخدم هدفين، أوّلهما الإحالة إلى عالم الدلالة اللامرئية والغائبة (الماضي مثلًا)، وثانيهما العمل كوسيطٍ لدخول الزائر أو المتفرّج إلى ذلك العالم بجعله مرئيًّا وحاضرًا بشكلٍ مجازي.

على الرغم من ذلك، لا بدّ من إضافة أنّ المجموعات لا تشتغل بهذا الشكل إلّا لمن يمتلكون الطرق المناسبة للرؤية المرمّزة اجتماعيًّا ـوأحيانًا السلطة المناسبة للرؤيةـ ما يسمح للمواضيع المعروضة لا أن **تُرى** فحسب بل أن **يُرى من خلالها** لتؤسّس تواصلًا مع اللامرئي الذي تستدعيه. وبالتالي، فإنّ المجموعات يتميّز بعضها عن بعض أيضًا بحسب من يمتلكون إمكان الوصول إلى، والقدرة على أنواع الرؤية المزدوجة المستوى اللازمة من أجل دخول العقد الذي يبرمونه بين المرئي واللامرئي.

ويصلح مثالًا على هذا نقد بيير بورديو لرواق الفنون الحديثة. فقدرة صالة الفنون على الاشتغال أداةً للتمييز الاجتماعي تعتمد على حقيقةٍ مفادها أنّ أصحاب الأنـواع المناسبة من رأس المال الثقافي فحسب يستطيعون أن **يروا** اللوحات المعروضة وأن **يروا من خلالها** كي يدركوا النظام المستتر للفن الذي يكتنف ترتيبها. وعلى الرغم من ذلك، تمكن ملاحظة عملياتٍ مماثلة فيما يخصّ مجموعاتٍ أخرى، ففي دراسةٍ حديثةٍ للمتاحف الكولونيالية في نهاية القرن التاسع عشر في الهند، يكشف براكاش (Prakash) كيف كانت

النخب الهندية تستخدم هذه المتاحف في عملية التفاوض للحصول على علاقة امتيازٍ مع السلطة الإمبراطورية لتدّعي امتلاكها «استبصارًا» يميّزها عن طبقة الفلاحين الأمّيين الذين لا يستطيعون أن يروا عبر المواد المعروضة كي يفهموا المبادئ المنظّمة العلمَ الغربي التي تستند إليها (Prakash, 1992).

وعلى هذا، فأيّ تفسيرٍ لتكوّن المتحف لا بدّ له أن يتضمّن بيانًا تفسيريًّا للأشكال المتغيّرة والعلاقات الاجتماعية لقابلية الرؤية المقترنة بمختلف مراحل تطوّر المتحف. لقد خصّت غرف الدرس *(studioli)* لأمراء النهضة، والتي كانت من أهمّ طلائع المجموعات الملكية في الأنظمة المطلقة، الأمير حصرًا بهذه القدرة على الرؤية المضاعفة المزدوجة المستوى. وفي الواقع، جرى تأكيد دلالة هذه القدرة بإنتاج تقسيمٍ داخل حقل المرئي بحيث إنّ أحد مستوييه لم يكن مكشوفًا للعيان. احتوت جدران غرفة الدرس التي تتكوّن عادةً من غرفة صغيرةٍ بلا نوافذ غالبًا ما كان موقعها في القصر سرّيًّا، خزائن ترمز محتوياتها إلى نظام الكون. كانت هذه الخزائن والأشياء التي تحتويها مرتّبةً حول نقطةٍ مركزيةٍ للفحص محجوزةً للأمير. وقد شكّلت غرفة الدرس، كما عبّر غوسيبي أولمي، «محاولةً لإعادة تملّك وإعادة تجميع الواقع بأكمله في صورةٍ مصغّرةٍ لإقامة مكانٍ يستطيع الأمير من مركزه أن يستردّ رمزيًّا سلطانه على العالم الطبيعي والمصطنع برمّته» (Olmi, 1985: 5). إلّا أنّ الأمر الذي ميّز غرفة الدرس فعلًا هو أنّ الخزائن التي تحوي الأشياء كانت مغلقة الأبواب. وكما تعبّر آيلين هوبر-غرينهيل، «أُشير إلى وجودها ومعانيها من

خلال صورٍ رمزيةٍ على أبواب الخزائن» (Hooper-Greenhill, 1992: 106). توسّط مجال المرئي فعليًّا (الرسوم على الأبواب) إمكان النفاذ الحصري إلى محتويات تلك الخزائن المرئية نظريًّا، وكذلك إلى محتوياتها اللامرئية عمليًّا، ومن ثمّ إلى نظام الكون الذي تمثّله هذه المحتويات. وقد جسّدت غرفة الدرس، باعتبار أنّ هذا النفاذ التوسّطي المزدوج إلى نظام الكون كان متاحًا للأمير وحده، نوعًا محدّدًا من علاقة المعرفة والسلطة التي «تدّخر للأمير حصريًّا ليس معرفة العالم التي تشكّل تفوّقه فحسب، بل أيضًا إمكان المعرفة نفسها» (المرجع نفسه، ص106).

وعندما تمّ في القرن الثامن عشر نقل المجموعات الملكية إلى مجالاتٍ أكثر عمومية، فإنّ ذلك تضمّن تحوّلًا في وظائفها، لأنّ الأشياء التي كانت تحتويها تولّت آنذاك وظيفة تجسيد عامّوية تمثيل سلطة الملك وفي سبيلها. وهذا ما جعلته صالّات عرض الفنون الملكية مرئيًّا. فقد شكّلت في مخاطبتها زوّارها كرعايا للملك جزءًا من تقنيةٍ سيميائيةٍ للسلطة، عُزّزت من خلالها سلطة العاهل بجعلها ظاهرةً للعموم. إلّا أنّ صالات عرض الفنون الملكية، كما لاحظت كارول دنكان (Carol Duncan) وآلان والاك (Alan Wallach)، خدمت أيضًا كسياقٍ لتنظيم مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات بين حقلي المرئي واللامرئي. لقد منح تطوّر مبادئ العرض التي تمّ بها تصنيف اللوحات حسب المدارس الوطنية والحقب التاريخية الفنية رؤيةً جديدةً مقنّنةً لتاريخ الأمة وتاريخ الفن. وأتاح هذا الجانب من صالات عرض الفنون الملكية الشكل الذي تكيّف لاحقًا، مع

قليلٍ من إعادة الصياغة، في خدمة مواطَنةٍ ديموقراطية. وهكذا، لم تكن إدارة اللوفر خلال الثورة الفرنسية بحاجةٍ إلى تغييرٍ جذري في برنامجها الأيقونوغرافي ليتكيف مع هذه الغاية. فقد سمحت الاستبدالات الاستراتيجية لصور العائلة المالكة بالتمثيلات المجازية وغير المشخصنة للدولة بإعادة تقنين الأعمال الفنية المعروضة بحيث لم يعد ما تظهره «الأمّة بوصفها ملكوت الملك»، بل «الأمّة بوصفها دولةً ـ كيانًا مجرّدًا ينتمي نظريًّا إلى الشعب» (Duncan and Wallach 1980: 454).

يتّفق معظم الباحثين على هذه النقطة، فبالنسبة إلى آيلين هوبر ـ غرينهيل مثلًا، ظلّ اللوفر مشدودًا إلى مبادئ الدولنة المستمدّة من تنظيمه الملكي السابق، ولهذا فإنّ إعادة مركزته حول المواطِن أو حول الإمبراطور في وقتٍ لاحق «لم يكن بوسعها إلّا استحضار أداءات الأمير الذي مثّل العالم، المتمركز حول ذاته، من خلال تنظيم المواضيع الحافلة بالمعنى» (Hooper-Greenhill 1992: 168). ولعلّ الأهمّ من ذلك هو عدم وجود أدلّةٍ كافية تفترض أنّ البرنامج الذي تمّ تصوره لمتحف اللوفر خلال الثورة يبتعد بشكلٍ ملحوظٍ عمّا كان مقترحًا له في فترة ما قبل الثورة.

وكان التعبير عن مطلبٍ سياسي واضح بإعادة المجموعات الملكية التي كانت في السابق موجودةً في اللوفر قبل أن تنقل إلى قصر فِرساي إلى اللوفر وعرضها على الجمهور قد أتى أوّلًا من لا فون دو سانت ين (La Font de Saint Yenne) في العام 1747 في كتابه **تأمّلاتٌ في بعض أسباب الحالة الراهنة للرسم في فرنسا**

(*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*). تمّ تكرار المطلب بشكلٍ منتظمٍ بعد ذلك، وقد حصل على دعم الموسوعيين (Encyclopedists) في العام 1765. وشهد العام 1778 تأسيس لجنةٍ لإبداء المشورة حول فتح صالة العرض الكبرى في اللوفر كمتحفٍ عمومي، وكان ذلك في جزءٍ منه استجابةً لتلك المطالب وفي جزءٍ آخر استجابةً لظروفٍ أخرى (تأسيس مجموعاتٍ عموميةٍ للمقتنيات المتحفية في أقاليم فرنسا خارج العاصمة، أمثلة صالتي عرض دسلدورف (Dusseldorf) وبلفيدير. ويقترح إدوار بومييه (Edouard Pommier)، في نقاشه لاهتمامات هذه اللجنة، أنّ الخطط التي وضعتها هذه اللجنة للّوفر تصوّرته كمتحفٍ يروّج، في تكريسه للأخلاق المدينية، للارتباط بالدولة والأمّة وتصوّرهما هيئتين منفصلتين جزئيًّا عن الملك وتعلوانه في المكانة. ويزعم بومييه أكثر من ذلك - وتؤيّده الوثائق - أنّه لم يوجد دليلٌ كافٍ في محاضر جلسات لجنة المتحف (*Commission du Museum*) ولاحقًا الكونسرفاتوار (*Conservatoire*) على وجود أيّ مفهومٍ جديدٍ لهدف ووظيفة المتحف يوجّه عملية تطويره عندما تمّ الاستحواذ على اللوفر لمصلحة الشعب. وفي الواقع، فإن العكس كان صحيحًا. ويجادل بومييه في أنّ تلك المؤسسات الثورية ورثت ببساطةٍ المفهوم السابق للمتحف والذي تمّت صياغته من قبل اللجنة التي أُسست في العام 1778، بوصفه «حِمى المثال الذي يقتدى» والذي تُغرس عبره الفضائل المدينية في قلوب العامّة، ولم تفعل شيئًا حيال إيلاء الانتباه المطلوب لتفاصيل الشؤون المتحفية

(مثل كيفية ترتيب المكان وتصنيف اللوحات) التي يمكن من خلالها تنفيذ تلك البرامج وتفعيلها. وبدلًا من ذلك، فإن الثورة قنعت فحسب «بأن تملأ الصالّة الكبرى باللوحات وتفتحها للعموم» (Pommier, 1989: 27)[20].

كانت التعديلات التي أُجريت على برنامج متحف اللوفر أثناء الثورة إذًا تطوّرًا لنزعاتٍ أبكر بدل أن تكون قطعًا جذريًا مع الماضي بأيّ وجهٍ من الوجوه. وعلى الرغم من ذلك، يجب ألّا يدفعنا هذا الأمر إلى الاستهانة بالأهمّية التراكمية لهذه التغييرات. فقد ظهر أثرها، لو تذكّرنا مناقشة ماران، في تأسيس سردية («تاريخ الدولة») التي لم يكن فيها الملك بل المواطن هو الفاعل الأوّلي للتاريخ والميتاسارد في الآن عينه. ونتيجة ذلك، كما يعبّر دومينيك بولو (Dominique Poulot)، تم تأسيس شكلٍ يراد فيه لجماعة المواطنين أن تناجي نفسها عبر احتفالٍ بالفن تفيد الأمّة منه ذاتًا وموضوعًا في الوقت عينه (انظر: Poulot, 1983: 20). ومن هذا الجانب، فإنّ تحويل اللوفر إلى متحف فنٍّ عمومي والتعديلات الأيقونوغرافية التي صاحبت ذلك وفّر الأساس لشكلٍ جديد. وقد أطلقت دنكان ووالاك على ذلك اسم «متحف الاستكشاف الشامل». وكان

(20) لقد اعتمدتُ بشكلٍ رئيسي على مناقشة بوميه (Pommier) لمتحف اللوفر (1989)، لكن انظر أيضًا بولو (Poulot, 1983) وكيونيام وغينامار (Quoniam and Guinamard, 1988). كذلك تبيّنتُ فائدة (Canteral-Besson, 1981): فهي تضمّ محضر وقائع كلٍّ من الكونسرفاتوار (Conservatoire) ولجنة المتحف (Commission du Museum) السابقة ومقدّمةً مفيدةً تفسّر لماذا ـ بعيدًا عن الحصافة السياسية ـ تجنّبت هذه الهيئات قضايا تصميم المتحف المثيرة للجدل.

هدفه وضع مفهومٍ جديدٍ للدولة قابلٍ للرؤية والفحص من قِبل المواطن، وذلك بإعادة نشر الكنوز الملكية المصادرة في إطارٍ ديموقراطي وعمومي، وبالتالي إضفاء معانٍ جديدةٍ بتجسيد تمثيلٍ ديموقراطي عمومي:

> تنطوي مجموعات المقتنيات الفنية العامّة أيضًا على مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات الاجتماعية. فقد يعجب زائر مجموعةٍ أميريةٍ ما بجمال الأعمال الفردية، لكنّ علاقته بالمجموعة كانت تمثّل بشكلٍ أساسي امتدادًا لعلاقته الاجتماعية بالقصر وسيده. إنّ المتحف الأميري يتحدّث باسم الأمير وعنه. وكان يُتوقَّع من الزائر أن يُعجب بفضائل الأمير، وبذائقته، وبثروته. وكان البرنامج الأيقونوغرافي لصالة العرض وعظمة مجموعة المقتنيات يعملان على شرعنة الأمير وحكمه. وفي المتحف، لا يزال غنى المجموعة عرضًا للثروة الوطنية ولا يزال الغرض منها هو الإبهار. لكنّ الدولة الآن، بوصفها هيئةً اعتبارية، تحلّ محلّ الملك في موقع المُضيف. ويعيد هذا التغيير تعريف الزائر، فهو لم يعد التابع للأمير أو السيّد، بل تتم مخاطبته الآن بوصفه مواطنًا وبالتالي شريكًا في الدولة.
>
> (Duncan and Wallach, 1980: 456)

إنّ صالة عرض الفنون الملكية ما هي إلّا واحدةٌ من المؤسّسات التي سبقت متحف الفن العمومي الحديث. وأكثر من ذلك، فإنّ الأخير لا يمكن فهمه بشكلٍ كافٍ أو فهم أهمّية إعادة الترميز السيميائي التي أُخضعت الأعمال الفنية لها إلّا إذا نظرنا إليه من خلال

علاقته بالأنواع الأخرى من المتاحف (مثل متاحف الجيولوجيا، والتاريخ الطبيعي، والأنثروبولوجيا، والعلوم والتكنولوجيا... إلخ) التي تطوّرت إلى جانبه والتي عرّضت، بالقيام بذلك، سابقاتها أيضًا إلى تحوّلاتٍ كبيرةٍ بالمثل بإعادة تنظيم مواضيعها في تشكيلاتٍ جديدةٍ من أجل السماح لمفاهيم وحقائق جديدةٍ بالدخول في مجال الرؤية. وبالنظر إلى الأمر تحت هذا الضوء، فإنّ هذا الاستبدال، في صالّة عرض الفنون، للملك بالمواطن بوصفه الفاعل الأوّلي والميتاسارِد لسردية الإحالة الذاتية شكّل جزءًا من سرديةٍ جديدةٍ وأشمل، سرديةٍ ذات مدًى معرفي أوسع يشتغل فيها «الإنسان» بوصفه الفاعل الأوّلي والميتاسارد لقصّة تطوّره الخاصّة (لأنّها كانت سرديةً منحازةً جندريًّا).

كان تشكُّل هذه السردية ممكنًا كنتيجةٍ لمجموعةٍ معقّدةٍ من التحوّلات، تحكم مواضيع وإجراءات طيفٍ واسع من المعارف. وقد تعلّقت أهمّ التطوّرات بالامتدادات الزمنية التي أنتجتها الاكتشافات في حقلي الجيولوجيا وعلم الحفريات، لاسيّما في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته، وعمليات إعادة توجيه الأنثربولوجيا التي دفعها إنتاج زمنٍ تاريخي عميقٍ إلى السماح بأرخنة الشعوب الأخرى بوصفها شعوبًا «بدائية»[21]. وبينما ظلّت هنالك اختلافاتٌ مهمّةٌ طيلة القرن التاسع عشر بين المدارس المختلفة للفكر الارتقائي، إلّا أنّ

---

(21) للاطّلاع على مناقشةٍ أكثر تفصيلًا عن الاستراتيجيات التزمينية (temporalizing) التي من خلالها كوّنت الأنثروبولوجيا الحديثة موضوعها، انظر فابيان (Fabian, 1983).

النزعة الطاغية كانت تلك التي تمّ فيها ربط الأزمنة المختلفة لحقول الجيولوجيا والبيولوجيا والأنثروبولوجيا والتاريخ لتشكيل زمنٍ جامع. تربط زمانيةٌ من هذا القبيل قصصَ تكوّن الأرض وتطوّر الحياة عليها، وتطوّر الحياة الإنسانية خارج الحياة الحيوانية وارتقائها من الأشكال «البدائية» إلى الأشكال «المتحضّرة»، في سرديةٍ واحدةٍ تضع الإنسان الحديث (أو الرجل الأبيض الذي ينتمي للطبقة المتوسطة كما ستعبّر كاثرين هول (Catherine Hall) (Hall, 1992) عن ذلك كحصيلةٍ لهذه العمليات، وفي بعض الأحيان كمنتهًى (*telos*) لها.

في كثيرٍ من الأحيان، يعتبر أولئك الذين يستندون إلى عمل فوكو هذه التغييرات أجزاءً من انتقالٍ أعمّ من الإبستيمية الكلاسيكية إلى الحديثة، وردّ فعلٍ على آثارها المتشظّية. وبالنسبة إلى ستيفن بان (Stephen Bann) (Bann, 1984) وآيلين هوبر-غرينهيل (Eilean Hooper-Greenhill, 1989)، يعمل المتحف كموقعٍ يعاد فيه تجميع صورة «الإنسان» من شظاياه المتفرقة. وإذا كان تبعثر تلك الصورة عبر ما ينبثق الآن كسلسلةٍ من تأريخاتٍ منفصلةٍ يعني أنّ وحدة «الإنسان» لم تعد شيئًا بديهيًّا، فإنّ المتحف سمح لتلك الوحدة بإعادة بناء الإنسان كمشروعٍ يجب أن يكتمل عبر الزمن. ومثل كلّ أحصنة الملك وكلّ رجالَ الملك(*)، فإنّ المتحف منهمكٌ في إسعافاتٍ أوّليةٍ تاريخيةٍ مستمرّةٍ في سعيه لأن يجمع ثانيةً أجزاء الذات الإنسانية المتناثرة قطعًا صغيرة.

(*) إشارة إلى الأنشودة الشعبية عن شخصية «همبتي دمبتي» الذي وقع وانكسر ولم تستطع كلّ أحصنة الملك ولا كلّ رجاله أن يعيدوا ترقيعه.

وبينما يمكن الجزم بصحّة هذا التفسير إلى حدٍّ بعيد، إلّا أنّ تجريده بشدّةٍ يمنعه من المشاركة كما ينبغي في النظام التمثيلي للمتحف العمومي أو في طريقة عمله. ومن الضروري أيضًا أن نأخذ في الاعتبار نتائج تحوّلٍ متّصلٍ بذلك، يعاد بموجبه تنظيم المجموعات طبقًا لمبدأ **طابع التمثيل** بدلًا من مبدأ **الندرة**. إلا أنّ هذا التغيّر، باعتباره انتقالًا تمثيليًا في الوقت عينه، يرتبط بتحوّلٍ وظيفي ويمكّنه، حيث لم يعد يُنظر إلى المجموعات باعتبارها أدواتٍ لتحفيز فضول قلّةٍ من الأشخاص، بل تُعاد مفهمتها باعتبارها أدواتٍ لإرشاد كثيرٍ منهم.

وقد تمّ تطوير هذه التغيّرات وتنفيذها، بالإضافة إلى التغيّرات الأخرى التي أعادت ترتيب معروضات المتحف طبقًا لمتطلّبات التاريخانية الارتقائية، بشكلٍ متدرّجٍ ومجزّأ خلال فترةٍ طويلة لم تكتمل حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهي التغيّرات التي شهدت أيضًا انتقال مركز المبادرة من فرنسا إلى بريطانيا، ولاحقًا إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث كانت الجمعيات التي يتمّ فيها نشر الموارد الثقافية طبقًا لقواعد الحكم الليبرالي تعمل على نحوٍ أكثر انتظامًا وتسارعًا. أمّا في فرنسا، فقد تمّت إعاقة هذه العملية بتعاقب إعادة الملَكية والإمبراطورية، التي تمّ فيها دوريًّا إعادة تجنيد الفن والثقافة في خدمة السلطة، باستدعائهما من أجل الرمز إلى السلطة. وعلى العكس من ذلك، فإنّ برنامج متحف ساوث كينزينغتون (South Kensington) طوّر في خمسينيات القرن التاسع عشر برنامجًا أثبت تأثيره عبر

العالم الناطق بالإنكليزية، حيث فصل الفن والثقافة عن مهمّة إبهار السكّان، وسخّرهما بدلًا من ذلك لمهمّة إدارة السكّان عبر توفير الموارد والسياقات التي يمكن أن يصبحوا فيها قادرين على تثقيف أنفسهم وتنظيمها.

وربّما تكون هذه التحوّلات أسهل تمييزًا في تكوّن متحف التاريخ الطبيعي وتوفّر مناقشات كريزتوف بوميان لمبادئ حبّ الاستطلاع وتآكلها التدريجي في القرن الثامن عشر في سياق التوجّهات الجديدة التي تجسّدت في مجموعات التاريخ الطبيعي نقطةً مناسبةً للانطلاق. في نظر بوميان، فإنّ مبادئ حبّ الاستطلاع، كما تمثّلت في **خزائن العجائب** لدى جامعي القرنين السادس عشر والسابع عشر، تضمّنت كونًا معرفيًّا محدّدًا، فترةً فاصلةً بين التقييدات التي فرضها الدين على البحث والتقييدات التي ستفرضها عليه مقتضيات المعقولية العلمية. وكما يعبّر عن ذلك بوميان، فقد شُيّدت **حجرات الفن** (*Kunstkammer*) و**حجرات التحف** (*Wunderkammer*) في عصر النهضة:

> كونًا تسكنه كائناتٌ وأشياء غريبة، حيث يمكن أن يحدث أيّ شيء، وحيث بالنتيجة يمكن أن يُطرح أيّ سؤالٍ بصورةٍ شرعية. وبعبارةٍ أخرى، كان كونًا يتوافق مع نوعٍ من حبّ الاستطلاع الذي لم يعد اللاهوت يتحكّم به ولم يتحكّم به العلم بعد، وكلا هذين الميدانين يميلان إلى رفض أسئلةٍ محدّدةٍ باعتبارها إمّا تجديفًا أو سفاهةً، وبالتالي فإنّهما يُخضعان حبّ الاستطلاع إلى انضباطٍ ويفرضان قيودًا محدّدةً عليه. وعندما أُطلق العنان لحبّ

الاستطلاع أثناء الفترة الانتقالية الوجيزة، سرعان ما تعلّق بالنادر والعزيز المنال، وبالمدهش والأكثر غموضًا.

(Pomian, 1990: 77-8)

في معرض نقاش بوميان لمجموعة مقتنيات بيير بوريل (Pierre Borel)، يلاحظ كيف أنّ التشديد على إبراز النادر والفريد والاستثنائي قد عكس عقلانيةً ما قبل علمية (pre-scientific) في التزامها بوجهة نظرٍ عن تغاير الطبيعة وتنوعها اللانهائي[22]. والسبب في ذلك -كما يجادل- واضحٌ: «فإذا قلنا إنّ الطبيعة تحكمها دائمًا وفي كلّ مكانٍ القوانين عينها، فسينعكس ذلك منطقيًّا على الشائع والمتكرّر والقابل للإنتاج، ولكن إن لم يكن ممكنًا، من جهةٍ أخرى، أن نرى القوانين وهي تعمل عملها في الطبيعة، فالأشياء النادرة هي وحدها التي يمكن القول إنّها قادرةٌ على تمثيل الطبيعة بشكلٍ ملائم» (Pomian, 1990: 47). وبالنسبة إلى بوميان، فإنّ نظام التمثيل الذي أنتجته المبادئ الحاكمة لحبّ الاستطلاع كانت في الوقت عينه تمظهرًا لشكلٍ معيّنٍ من رغبةٍ معرفية، الرغبة في معرفة الكليّ المكتسب بوسائل هي في نهاية المطاف وسائل سرّيةٌ وطقوسية. وبالنسبة إلى **محبّ الاستطلاع** (*curieux*)، فإنّ المواضيع النادرة والاستثنائية المتجمّعة في الحجرة تعتبر قيّمةً، لأنّها ترتبط بعلاقةٍ خاصّةٍ مع الكليّ، وبالتالي تتيح وسيلةً لاكتساب معرفةٍ بذلك الكليّ وبناء علاقةٍ متميّزةٍ معه. لكنّ هذا الشكل من المعرفة نادر، كندرة

(22) للاطّلاع على مناقشةٍ موازية للصفة المعرفية الداخلية للمسرح التشريحي في ليدن، انظر كافاييه (Cavaillé, 1990) .

المواضيع التي يصل إليها، ولا يتاح إلّا لأولئك القلائل المتميّزين الذين يبحثون عنه بنشاط. وكانت خزينة العجائب، في تصميمها وفي العلاقات الاجتماعية التي تكتنفها، تعكس دورها مخزنًا للمعرفة هو في الوقت عينه نادرٌ وحصري، لا يفهمه إلّا أولئك الذين يملكون الوقت والرغبة والدُّرْبة الثقافية للتمكّن من فكّ شفرة العلاقة التي يحملها كلّ موضوعٍ مع الكلّ.

ويجادل بوميان في أنّ التحدي الأوّلي لمبادئ حبّ الاستطلاع أتى من تغيّر تركيز عروض التاريخ الطبيعي التي صارت تعطي، على مدى القرن الثامن عشر، بشكلٍ متزايد الأولوية للاهتمام بالعاديّ والشائع والذي في متناول اليد على حساب الاستثنائي والغرائبي. وكانت هذه النقلة في التركيز، كما يعبّر بوميان، في الوقت عينه معرفيةً ونفعية. وكانت نتاجًا لمبادئ جديدةٍ من العقلانية العلمية التي طغى فيها البحث عن القوانين التي يكشفها تكرار الحدوث على مستوى العادي والمألوف على الانبهار بعجائب الطبيعة الفريدة. مع أنّ ذلك استتبع اهتمامًا جديدًا بالتواصلية العامّة لهذه المعرفة أيضًا للسماح بوضعها، عبر نشرها الفعّال، موضع التنفيذ في الاستغلال المنتج للطبيعة. لم يكن ما تغيّر إذًا مجرّد المبادئ التصنيفية التي تحكم تنسيق المعروضات. كان هنالك أيضًا توجّهٌ متغيّرٌ نحو الزائر، توجهٌ صار تعليميًّا بشكلٍ متزايد، يهدف إلى تقديم مبادئ قابلية الفهم (intelligibility) التي تحكم المجموعات القابلة للفهم بسهولةٍ للجميع من دون استثناء، في مقابل المعرفة السرية والطقوسية التي توفّرها خزينة العجائب.

تُطرح القضايا التي هي على المحك هنا بشكلٍ أوضح عبر السجالات المتعلّقة بما إذا كان يمكن، أو لا يمكن، فصل المجموعات إلى جزأين: جزء لأغراض البحث وجزء لأغراض العرض العمومي. وقد أثبت ريتشارد أوين (Richard Owen) معارضته العنيدة هذه النظرةَ أثناء تولّيه منصب مدير مجموعات التاريخ الطبيعي في المتحف البريطاني ومركزه في وقت لاحق مديرًا مؤسّسًا لمتحف التاريخ الطبيعي عندما استقلّ بمبناه الخاص. وقد أصرّ أوين طيلة ذلك على أنّ المجموعة الوطنية تحتاج إلى أن تصبح كاملةً وحصريةً في تمثيلها التعدّدية في الطبيعة بمقدار ما يسمح به المكان (انظر: Owen, 1862)[23]. وعلى الرغم من ذلك، كان إدوارد غراي (Edward Gray)، مشرف قسم علم الحيوان في المتحف البريطاني ومرؤوس أوين، أوّل من أشار في العام 1858 إلى «أنّه سيكون من المرغوب فيه تشكيل **سلسلة دراساتٍ منفصلةٍ عن سلسلة العروض**». وقد جادل غراي في أنّ ما «تريده الفئة الأكبر من الزوّار، عامّة الناس، هو مجموعةٌ من المواضيع المشوّقة التي يتم تنسيقها

(23) كان أوين دقيقًا في شكلٍ أخّاذٍ خلال صياغته هذه المسألة، عند تقديم تقديراته للبرلمان بشأن متطلّبات مساحة متحفٍ وطنيٍّ للتاريخ الطبيعي. فلإتاحة حيّزٍ لعدد العيّنات التي تمّ جمعها بالفعل، بالنظر إلى معدّل اكتشاف الأنواع الجديدة وقتها، إضافةً إلى الزيادة المتوقّعة في ذلك المعدّل والسماح لمبادئ العرض التي من شأنها السماح للزائر برؤية الاختلافات ضمن فئةٍ، وكذلك الإرث التاريخي للأشكال المختلفة من الحياة، قام بحساب أنّه إذا تمّ توزيع مبنًى من طابقين على خمسة أفدنة، فإنّ ذلك سوف يسمح بمجموعةٍ تمثيليةٍ بصورةٍ كافية.

بطريقةٍ تعطي المقدار الأكبر الممكن من المعلومات في حيّزٍ معقول، معلوماتٍ يحصّلها الزائر بنظرةٍ واحدة، إن جاز التعبير» (ذكر في: Winson, 1991: 121). كما كان لويس أغاسيز (Louis Agassiz)، الذي جادل في العام 1862 في أنّه «كلّما قلّ حجم مجموعات التاريخ الطبيعي قلّت فائدتها للدراسة، وذلك لأنّها متنوّعةٌ بطبيعتها» (Agassiz, 1862: 415)، أوّلَ داعيةٍ مؤثّرٍ إلى المبدأ القائل بفصل العروض بحسب الغرض. وعلى الرغم من أنّه سعى في البداية إلى التوفيق بين وظيفتي البحث والتعليم الشعبي، إلّا أنّه قام في العام 1878 بتقسيم مجموعة متحف هارفرد لعلم الحيوان المقارن، متّبعًا الطريقة التي اقترحها غراي. وقد قام السير وليام هنري فلاور (Sir William Henry Flower)، خليفةُ أوين في رئاسة متحف لندن للتاريخ الطبيعي، بعمل الشيء عينه في العام 1884.

لم تعد في المبادئ التي أعلنها فلاور بالنسبة إلى العروض العمومية للتاريخ الطبيعي، أهميةٌ لفرادة الموضوع المعروض، أي صفاته الفريدة. ويورد فلاور أوّلًا تعريف جورج براون غود الشهير لمتحفٍ منسّقٍ جيدًا بوصفه «مجموعةً من البطاقات التثقيفية، توضّحها عيناتٌ مختارةٌ بدقّة»، ويواصل فلاور وصف العملية التي لا بدّ أن نصل من خلالها إلى التنسيق الأمثل لذلك القسم من المتحف المعدّ للتعليم العمومي:

> في البدء، لا بدّ أن يكون لديك، كما قلت سابقًا، قيّمٌ للمتحف. ولا بدّ أن يضع القيّم نصب عينيه الغرض من المتحف، ومستوى وقدرات الأشخاص الذين أُسّس المتحف لتعليمهم، وسعة

المكان المتاح لتحقيق هذا الغرض. وبعد ذلك، سيقسم الموضوع الـذي يُـرام شرحه إلى مجموعات، مقدّرًا نسبة كلّ مجموعةٍ منها حسب الأهمية، وطبقًا لذلك التقسيم سيخطّط المساحة. بعد ذلك تُعدّ بطاقاتٌ كبيرةٌ للعناوين الرئيسة، كعناوين الفصول في كتاب، وبطاقاتٌ أصغر للأقسام الفرعية المتنوّعة. ثم تحدّد القضايا التي تحتاج إلى شرح، سواءٌ تعلّقت بالبنية أو التصنيف أو التوزّع الجغرافي أو الموقع الجيولوجي أو التطوّر، ثمّ تُختزل بلغةٍ محدّدةٍ وموجزة. وأخيرًا تأتي العينات التوضيحية، حيث يوضع كلٌّ منها في مكانها المناسب الذي اقتُنيت وجهّزت له.

(Flower, 1898: 18)

النقطة الأساس التي نلاحظها هنا ليست أنّ العيّنة تأتي آخرًا، بل أنّ وظيفتها وموقعها يتبدّلان بذلك جذريًّا إلى حدّ أنّ منزلتها تصبح الآن بمثابة شرحٍ لقوانين واتّجاهاتٍ عامّةٍ معينة. تتحدّد نتائج هذه المنزلة بجلاءٍ عندما يواصل فلاور الدفع بأمرين معًا، هما إمكان تقليل ما هو معروضٌ من عينات، والحاجة إلى ذلك التقليل كي لا يتشتّت انتباه الزائر بسبب كثرة المواضيع المعروضة. إلّا أنّ هذا المبدأ التمثيلي الجديد ليس ممكنًا إلّا في حالة النظر إلى الموضوع المعروض بوصفه تمثيلًا لمواضيع أخرى تندرج في الفئة عينها. ويتعارض هذا بشكلٍ واضحٍ مع مبادئ حبّ الاستطلاع التي لا يمكن أن تضع حدودًا للتكاثر اللانهائي للمواضيع التي قد تحتوي عليها، بما أنّ المواضيع تقوّم لفرادتها، وبالتالي فلا يمكن أن يحلّ موضوعٌ محلّ موضوعٍ آخر.

ولكنّ مبدأ التقليل هو في الوقت عينه مبدأٌ للوضوح، وللوضوح العام، فإذا كان هدف المتحف هو الشرح فيجب ألّا يكون هنالك، بحسب مخطط فلاور، أيّ مجالٍ للغموض فيما يتعلّق بمعناه. وقد مُنح المتحف بالفعل هذا الوضوح عبر السرديات الارتقائية التي حدّدت له مكانه، وهي سردياتٌ تحكم، في الوضع الأمثل، النواحي الأدائية، بالإضافة إلى النواحي التمثيلية لبيئة المتحف. صوّر فلاور بالتالي، في معرض إيجازه المخطّط المتكامل لمتحف التاريخ الطبيعي، ترتيبًا تمثيليًّا هو في الوقت عينه ترتيبٌ أدائي، أو بعبارةٍ أفضل تمثيلٌ يتحقّق في أدائه ومن خلاله. واشتمل مخطّطه، وهو اقتباسٌ من مخطّطٍ كان قد اقترحه جيمس بوغاردوس (James Bogardus) سابقًا من أجل المعرض الدولي (انظر: Giedion, 1967: 199)، على سلسلةٍ من صالات العرض المرتّبة على شكل دوائر، واحدة داخل الأخرى، تتّصل بفواصل متواترة:

> ستمثل كلّ دائرةٍ عصرًا معيّنًا من تاريخ العالم، يبدأ من المركز وينتهي عند المحيط الذي يمثّل عصرنا الحاضر. وسيتمّ اقتفاء تاريخ كلّ مجموعةٍ طبيعيةٍ في خطوطٍ إشعاعية، وهكذا تمكن دراسة شرط تطوّرها في كلّ فترةٍ من تاريخ العالم بالعبور من المركز نحو المحيط.
>
> (Flower, 1898: 49)

إنّ زائر متحفٍ كهذا لن يوضع ساكنًا أمام نظام أشياء سيكشف عن معقوليته الزائر وهو يتأمّله واقفًا أمامه بسكون.

بالأحرى، سيكون التحرّك -والتحرّك المتعاقب- مطلوبًا، لأنّ الزائر سيواجه مسارًا على شكل نظامٍ للأشياء لا يكشف عن نفسه إلّا لأولئك الذين يعيدون اقتفاء أثر تطوّره الارتقائي خطوةً خطوة.

أمّا تقرير الدرجة التي ميّزت مبادئ مماثلةً للتمثيل في مختلف أنواع المتاحف المتخصّصة التي تطوّرت في القرن التاسع عشر، فيظلّ أمرًا قابلًا للنقاش، لكنّ تأثيرها في المجموعات الأنثروبولوجية كان واضحًا، فقد فصّل بِيتْ ريفرز (أو كما كان يعرف حينها: الكولونيل فوكس Colonel Fox) العلاقة بين مبادئ الطابع التمثيلي والاختصار والإرشاد العمومي التي حكمت الطريقة النموذجية التي استخدمها في عرض مجموعاته. وهكذا، بيّن في تحديده معالم مبادئ التصنيف التي حكمت العرض العمومي الأوّل لمجموعاته في بيثنال غرين (Bethnal Green) في العام 1874:

> لا تحتوي المجموعة على عددٍ معتبرٍ من العيّنات الفريدة، وقد تمّ جمعها خلال أكثر من عشرين عامًا، ليس بهدف إدهاش أيّ أحدٍ بجمال الأشياء المعروضة أو بقيمتها، ولكن بغرض الإرشاد فحسب، الذي من أجله تمّ اختيار عيّناتٍ عاديّةٍ ونمطيةٍ بدل المواضيع النادرة، وتمّ ترتيبها في سلسلةٍ كي يُقتفى قدر الإمكان تتابع الأفكار التي تقدّم عن طريقها عقلَ الإنسان، ابتداءً من ظروف ثقافته البدائية، من البسيط إلى المعقّد، ومن المتجانس إلى المتغاير.
>
> (Lane-Fox, 1875: 293-4)

أمّا نوع المتحف الذي يُذكر عادةً كاستثناءٍ من هذه النزعة العامّة، فهو متحف الفنون. فبالنسبة إلى ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) (Greenblatt, 1991)، لا يزال متحف الفنون الحديث محكومًا بقاعدة الإدهاش إلى الدرجة التي يسعى فيها إلى إيقاف الزائر في مساره بمحاولة نقل حسّ الفرادة في العمل الفني إليه. وعلى عكس قاعدة الصدى التي تميّز المجموعات الحديثة الأخرى، حيث يحوّل انتباه الزائر من الموضوع نفسه إلى نظامٍ ضمني من العلاقات يشكّل جزءًا من الموضوع، فإنّ متحف الفنون الحديث، كما يجادل غرينبلات، مكرّسٌ لعرض تفرّد التحفة. يتطلّب هذا الأمر إمعان النظر من قبل الزائر بحيث يُحجب أيّ شيءٍ آخر عن مجال بصره. وعبّرت باربرا كيرشنبلات- غيمبليت (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) عن وجهة نظرٍ مشابهة، فبينما وافقت على أنّ تصنيفات المتحف في حقل العلوم في القرن التاسع عشر قد نقلت «أسس التفرّد من الموضوع إلى فئةٍ ضمن تصنيفٍ معيّن» (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 392)، فإنّ متحف الأعمال الفنية واصل استناده إلى تفرّد كلّ موضوعٍ لديه وإلى قدرته على الإبهار.

هنالك إذًا مدرسةٌ فكريةٌ واسعة الانتشار يقف وفقها متحف الفنون على جانبٍ واحدٍ من نظام التمثيل الذي تطوّر بالترابط مع تكوّن أنواعٍ أخرى من المتاحف العمومية. لكنّ هذا الرأي تمّت معارضته بشكلٍ مقنعٍ من قبل فيليب فيشر (Philip Fisher)، الذي رأى أنّ متحف الفن الحديث تسوده بالدرجة عينها ما سماه «تكنولوجيا السلسلة»، مثل أنواع المتاحف الأخرى ولنوع الأسباب نفسه في غالب الأمر.

عندما صار الفنّ يصنّف مصدرًا ثقافيًّا يمكن استخدامه في البرامج الحكومية التي تهدف إلى إغناء السكّان بأسرهم، فإنّ مبادئ عرضه تمّ تعديلها في شكلٍ جذري، ففي حين أنّه مرّ وقتٌ كانت فيه القيم الحسّية تحكم عروض الفن، من استخدامٍ للّوحات والمرايا والنسيج المزركش... إلخ، والتي كانت يوضع بعضها مع بعض بحيث ينتج بينها انسجامٌ يبعث البهجة، إلّا أنّ متحف الفن العمومي طوّر أشكالًا جديدةً من العرض التي «هي أساسًا تعليميةٌ في توليفها وفي نظامها، وتضمّنت إرشادًا في التاريخ والثقافات، والحقب والمدارس» (Fisher, 1991: 7). وبالتالي، فقد كانت تكنولوجيا السلسلة التي نتجت عن ذلك، كما يجادل فيشر، متعارضةً بطبيعتها مع منطق التحفة. فبينما التحفة هي «المثال الأمثل للموضوع كاملًا ومكتملًا» (المرجع نفسه، ص174)، كينونةٌ مفردةٌ مكتفيةٌ بذاتها خارج منظومة الزمن، فإنّ برمجة متحف الفنون لا بدّ لها من أن تحرم العمل الفني مكانةً كهذه، لأنّها تخضِعه لتأثير تكنولوجيا السلسلة، أي مجموعة أعمالٍ فنّيةٍ موضوعةٍ الواحد تلو الآخر في شبكةٍ متسلسلةٍ ومؤرخنة. ولا تمثّل هذه الأشكال التكنولوجية إلّا جزءًا من «ماكينةٍ» حديثةٍ «لتاريخ الفن تُسلسِل كلّ موضوعٍ إلى مدًى أبعد من نفسه فتعطيه مصادره (أسلافه) ونتائجه (عقبه)»، وتُعلَّق اللوحات في صفٍّ حتى «يتضمّن كلّ عملٍ فني ما قاد إليه وما سيقود هو إليه من أعمالٍ أخرى» (المرجع نفسه، ص97).

ليست التربية (pedagogy) المتضمّنة في هذه التكنولوجيا مجرّد تربيةٍ تمثيليةٍ تعمل عبر تأثيرها في وعي الزائر. بل هي

تكنولوجيا تملأ برنامج الزائر حيث يأخذ درس تقدّم الفن صورة مسارٍ يجب على الزائر أن يؤدّيه. يحوّل المتحف غرفه إلى طرقاتٍ وإلى مساحاتٍ تقود من مكانٍ إلى آخر. ويوجز فيشر ما يعنيه بهذه التكنولوجيا في زعمه بأنّ المتحف هو الذي يعلّمنا أن « نتبع» الفن:

> أن نمشي في المتحف، ونمرّ بجانب الفن، فنحن نختصر في فعل الحركة تاريخ الفن نفسه، قلقه، وتقدّمه إلى الأمام، وقدرته على الربط. إنّ مشيًا سريعًا عبر المتحف لهو أبعد من أن يكون أمرًا يُبرز جهل الجمهور بطبيعة الفن، بل هو فعلٌ يتناغم بعمقٍ مع تلك الطبيعة، أي مع تاريخ الفن ومع المتحف نفسه (ليس مع عملٍ منفرد، فذلك يخفيه المتحف نفسه بعمقٍ في التاريخ).
> (Fisher, 1991: 9)

إنّ التبعات الأدائية لتكنولوجيا السلسلة هذه يمكن تمييزها بشكلٍ أوضح حيث تكون غائبة. ومتحف الفن الحديث في مركز بومبيدو (Pompidou Centre) قد يكون أفضل مثالٍ موثّقٍ هنا. ليس في هذا المتحف أيّ أداءٍ لتاريخ الفن، وبدلًا من ذلك فإنّه يستبدل بالمسار السردي لمجموعة الأعمال التاريخية شكلًا من فقدان الاتّجاه الموجّه عبر ما تفرضه على الزائر من التجوال المشتّت. وبالنسبة إلى الزوّار التقليديين المعتادين على المتطلبات الأدائية لتكنولوجيا السلسلة، فقد كان اختبار تلك المتطلّبات الجديدة التي فرضها هذا السياق المنزوع التاريخية لعرض الأعمال الفنية أمرًا بالغ الإرباك (انظر هاينيش: Heinich, 1988).

خلاصة القول إذًا هي أنّه إذا اعتبرنا أن تكوّن أشكال المتحف العمومي كان جزءًا لا يتجزّأ من فضاء خطابٍ جديدٍ يشتغل فيه «الرجل» بوصفه الفاعل الأوّلي للتاريخ كما هو الميتاسارِد لتطوّره الخاص، فإنّنا لن نستطيع أن نفهم عمل هذا الفضاء وتنظيمه في شكلٍ كافٍ إذا نظرنا إلى المتحف كمجرّد مُجمِّعٍ لكليّةٍ تعويضية (compensatory totality) في مواجهة حطام الذات الإنسانية. كما أننا لن نبلغ ذلك الفهم إذا ركّزنا على الجوانب التمثيلية للمتحف فحسب. وهذا ضعفٌ أساسيٌّ في الانتقادات ما بعد البنيوية للمتحف، في تركيزها على ادّعاءات المتحف بالكفاية التمثيلية، وبالتالي الاكتفاء ببيان بطلان تلك الادّعاءات.

فبالنسبة إلى يوجينيو دوناتو (Eugenio Donato) مثلًا، اعتمد طموح متحف القرن التاسع عشر «في إعطاء تمثيلٍ شاملٍ لواقع البشر وتاريخهم عبر عرضٍ منظّمٍ للأشياء» على تخيّلٍ مفاده «أنّ الإحلال المجازي المتكرّر للشذرات مكان الكليّ، وللعلامة مكان الموضوع، ولسلسلة العلامات مكان سلسلة المواضيع، يمكن أن يُنتج تمثيلًا وافيًا بشكلٍ ما لعالمٍ غير لغوي» (Donato, 1979: 221-3). ويجادل دوناتو في أنّه حالما توضع هذه الافتراضات موضع تساؤل، فإنّ المتحف يتهاوى إلى مجرّد مجموعة خردواتٍ لا معنى لها. لكن على الرغم من صحّة هذا النقد، إلّا أنّه أيضًا يخرج عن لبّ الموضوع، لأنّ الفاعلية المميِّزة للمتحف لا تعتمد على كفاية أو لاكفاية علاقته المرجعية بالشيء في ذاته (*ding-an-sich*). وفي الواقع، فإن فاعلية

المتحف وطريقة عمله (*modus operandi*) المحدّدة لا تأتي من بنية التمثيلات التي يصادف أنّه يحتويها. وافتراض ذلك يعني أن ننظر إلى المتحف نفسه كجهازٍ ليس له إلّا أهمّية عارضة مقارنة بالتمثيلات التي يحتوي عليها.

من الصحيح طبعًا أنّ تأسيس متحفٍ «للإنسان» بوصفه الحصيلة (التي ما زالت في طور التشكّل) لمجموعةٍ متداخلةٍ من سلاسل النشوء والارتقاء (جيولوجية أو بيولوجية أو أنثروبولوجية أو أركيولوجية)، قد عبّرت عنه التراتبيات الاجتماعية القائمة بأكثر الطرق وضوحًا وصراحةً. وقد أشارت كريستينا كروسبي (Christina Crosby) إلى النواحي التي تستتبع فيها النظرة إلى التاريخ بوصفه «حقيقة الإنسان» بالضرورة إنتاج عددٍ من المواقع خارج ذلك التاريخ، على سبيل المثال الموقع الذي تحتلّه المرأة أو «البدائيون»، والتي بالعلاقة معها يمكن تحديد خصوصيته. وتجادل كروسبي في أنّه «بهذه الطرق، فإنّ 'الإنسان'، تلك المقولة العامّة والشاملة التي تجسّد الخصائص الأساسية لكلّ فردٍ بشري، تشكّلت عبر اختلافاتٍ تراتبيةٍ عاصفة. فلا بدّ أن تكون 'النساء' آخَرَ جوهريًّا بالنسبة إلى التاريخ والرجال، ولا بدّ أن يكون الرجال 'البدائيون' بالكاد بشرًا» (Crosby, 1991: 2). وعلاوةً على ذلك، فقد كان التضارب -ولا يزال- بين مذهب الكونية النظري لفضاء المتحف الخطابي وبين تعبيره الفعلي عن التراتبيات الاجتماعية القائمة، مسؤولًا عن تغذية عملية تسييس المتحف عندما دُعي إلى قلب تلك الآثار الإقصائية والتراتبية.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ خاصّيةً مهمّةً للمتحف العمومي مقارنةً بالمؤسسات السابقة له تتلخّص في حقيقة أنّه ينشر آليات تمثيله داخل جهازٍ توجّهُه الأساسي حكومي. وبذلك لم يكن المتحف مهتمًّا فحسب بالتأثير في الزائر أو الزائرة برسالة السلطة، بل كان مهتمًّا أيضًا بضمّهما إلى أشكالٍ جديدةٍ من البرمجة الذاتية التي تهدف إلى إنتاج أنواعٍ جديدةٍ من السلوك وتشكيل الذات. ومن هذا المنظور، فإنّ أهمّية الفضاء الخطابي الجديد للتطوّر التقدّمي للإنسان تتمثّل أيضًا في دوره في توفير السياق والملازمات الخطابية المصاحبة للأنواع الجديدة من الأداء التي اقترن بها المتحف بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر. وسأقترح هنا إمكانيتين.

في الأولى، يمكن تصوّر المتحف كمصدرٍ لآليّة تعزيزيةٍ فيما يتعلّق بمؤسّسات التدريب الاجتماعي الجديدة التي يحكمها ما سمّاه فوكو بالزمن الارتقائي، رسمُ حدود الزمن بسلسلةٍ من المراحل التي تكوّن مسار الارتقاء الخطّي، تنظيم هذه المراحل في خطّ سيرٍ يتتبّعه طريق الزائر، إسقاط المستقبل كمضمارٍ لتطوّرٍ بلا حدود: في كلّ هذه الطرق، يردّد المتحف ويرجع صدى تلك المؤسّسات الجديدة للضبط والتدريب والتي يُشجّع فيها الأفراد، من خلال بناء سلسلةٍ من المراحل التي يجب اجتيازها عبر النجاح في اكتساب المهارات الضرورية، على أن يفكّروا بأنفسهم ككائناتٍ بحاجةٍ دائمةٍ إلى التطوّر التدريجي. وتعين في إيصال مقصودي هنا تعليقات جوزيف لانكاستر (Joseph Lancaster) التالية في معرض تلخيصه لمنطق المدارس الإشرافية (monitorial schools):

سوف تندثر بين حينٍ وآخر بعض الصفوف في إحدى المدارس نتيجةً لتحسّن الدارسين، فإذا تقدّم مستوى طلاب تعلّم القراءة، سوف يتمّ نقلهم إلى الصفّ التالي، وينبغي أن يندثر صفّ تعلّم القراءة ما لم يكن هنالك مزيدٌ من الدارسين الجدد ليُدخَلوا إليه.
(Lancaster, 1838: 12)

لقد طُرح إمكان الاندثار في فضاء متحف القرن التاسع عشر بطرقٍ مختلفة: عبر تصوير تاريخ الحياة على الأرض في معروضات التاريخ الطبيعي، وبالطبع في إسقاطاتها عبر المعروضات الإثنوغرافية للشعوب المستعمَرة على مصائر من اللاوجود. وقد تمّ الإسهاب في توثيق الدور الذي لعبته تمثيلاتٌ كهذه في شرعنة الممارسات الاستعمارية. غير أنّه كان للفضاء الارتقائي للمتحف مجموعةٌ أخرى من التعبيرات الأكثر محلّيةً، فقد وفّر هذه الفضاء سياقًا يمكن أن يتدرّب فيه الزائر وأن يلخّص لنفسه نظام الحياة الاجتماعية الذي تروّج له مؤسسات الضبط والتنظيم هذه والتي وفّرت شبكةً جديدةً للحياة اليومية. وقد عملت العلاقة في الاتّجاه الآخر أيضًا، فكثيرًا ما أمّنت التصنيفات التراتبية للمتحف نموذجًا للمؤسّسات الاجتماعية الأخرى. وقد أعاد هربرت سبنسر (Herbert Spencer)، في سياق تلخيصه سلسلة المراحل التي يجب على التعليم اتّباعها، إنتاج المنطق التراتبي الذي يحكم تنظيم الطبقات في المعارض الدولية. واقترح سبنسر أنّ برنامج تعليمٍ عقلانيًّا لا بدّ أن يبدأ بتلك الأنشطة التي «تدعو إلى الحفاظ على الذات» بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر، ثم يواصل من هناك إلى تلك الأنشطة

التي «تحمل هدفًا لها تنشئة وتهذيب الذرّية». أما المراحل الأعلى من التعليم، فيجب أن تشمل تدريسًا لتلك «الأنشطة المتعلّقة ببناء علاقاتٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ سويّة»، وتتوّج أخيرًا بالتثقيف في «تلك الأنشطة المتفرّقة التي تملأ القسم الترفيهي من الحياة، والتي تُكرَّس لإشباع المشاعر والذوق» (Spencer، ذُكر في: Humes, 1983: 31).

وعلى ضوء ذلك، يمكن النظر إلى المتحف بوصفه ماكينةً لإنتاج «رعايا تقدّميين». تفيد إجراءاته الاعتيادية في إدخال الزائر في علاقة تطويرٍ مع الذات، فتُنتج -في الحالة المثالية- مواطنيةً ستتوالف آليًا، بترويض الذات، مع متطلّبات الأشكال الجديدة للتدريب الاجتماعي التي تزوّد عملياتها المتحف بنقطة ارتكازٍ بارزةٍ على مرجعيةٍ وصلةٍ من خارجه. غير أنّه من منطلق حجةٍ ثانية، يمكن النظر إلى السياق الأدائي للمتحف بوصفه يحمل بحدّ ذاته «تأثيرًا تقدميًا» أكثر مباشرة. وذلك لأنّ فضاء المتحف كان فضاء محاكاةٍ أيضًا، فقد كان متصوَّرًا كمكانٍ ستكتسب فيه الطبقات العاملة عاداتٍ أكثر تحضّرًا عبر محاكاة الطبقات الأرقى. بل إنّ ذلك كان يُعتبر، فضلًا عن ذلك، أمرًا حاسمًا يجب أن يتحقّق من أجل مستقبل التقدّم الحضاري: فعلى مدى معظم القرن، بدت إشاعة أشكال الانضباط المتعقّل للطبقة الوسطى في صفوف الطبقات العاملة، عبر ربّ العائلة الذكر، ضرورةً إذا أُريد تحصين الثقافة ضد الطبيعة وانهيار التقدّم تحت وطأة الاكتظاظ السكّاني. وعلى ضوء هذا، يمكن أن يُنظر إلى المتحف بأنّه مؤسّسةٌ تمنح زوّارها دفعًا وفرصةً لتمدين أنفسهم، وبالتالي تساعد في

الحفاظ على مسيرة التقدّم عبر اعتبار معروضات المتحف رافعاتٍ لأداءٍ اجتماعي يهدف إلى ارتقاء مراتب أعلى.

ومن هذه النواحي، فقد زوّد المتحف زائريه بمجموعةٍ من الموارد التي يستطيعون عبرها أن يدرجوا أنفسهم ضمن رؤيةٍ معيّنةٍ للتاريخ، عبر تكييف أنفسهم من أجل الإسهام في تطويرها. لكنّ المتحف كان من نواحٍ أخرى وريث تصوّراتٍ يوتوبيةٍ أسبق لمجتمعٍ يرى نفسه بشفافيةٍ تامّة، ما يجعله نتيجةً لذلك قادرًا على تنظيم ذاته بذاته.

الشفافية والنواظم الاجتماعية

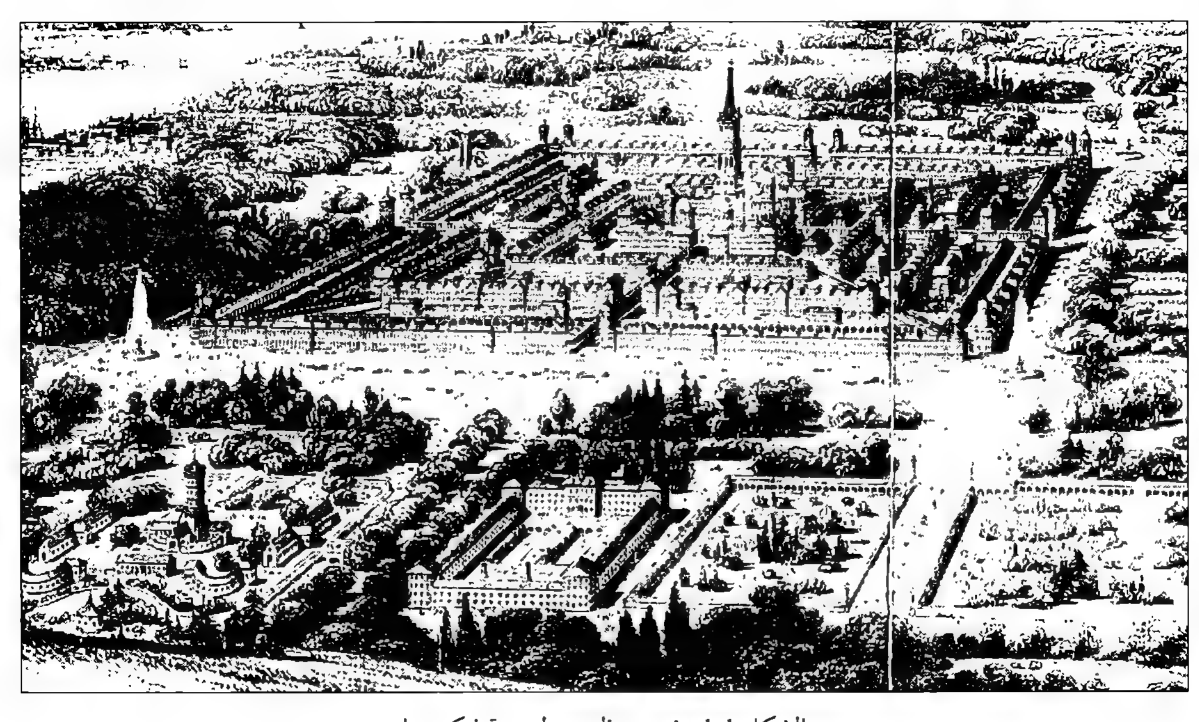
بالإضافة إلى تزويد سكّان المدينة النموذجية التي اقترحها جيمس سيلك باكينغهام واقترح تسميتها «فيكتوريا»، بالمتاحف والمكتبات وصالات عرض الفنون، فإنّهم سيستفيدون أيضًا من مزايا ما أشار إليه أنطوني فيدلر بوصفه «أروقة الأخلاق» الخاصّة بها (Vidler, 1978: 63). وقُصد من هذه الأروقة التي تتكوّن أساسًا من سلسلةٍ من مماشي تَنَزُّهٍ تخترق كلّ الطرق الرئيسة والمساحات العامّة في المدينة، أن تُمكّن مَن فيها من رؤية جوانب الحياة المدينية كافّة، وتحويل المتسكّع مواطنًا شرطيًّا، أو بشكلٍ أكثر دقّةً مواطنًا هو موضوع حفظ الأمن والذات التي تقوم بذلك بصورةٍ تبادلية، متنقّلًا بين كونه عُرضةً لمراقبة الآخرين ومراقبته الآخرين بدوره، وذلك لأنّ التأثير المنشود لهذه المماشي، مضافًا إليها برج المراقبة المركزي الذي كانت شرفته توفّر تفحّصًا مشتمليًّا (panoptic inspection) للمشهد المديني بأكمله، كان تبديد كلّ مساحات الظلام والسرّية

التي يمكن أن تتفشّى فيها الرذيلة (انظر الشكل 1.1). وكما لخّص باكينغهام هدفه:

> بعد الاختفاء الكامل لكلّ الأزقّة والأفنية والرَّدْب[*] (culs-de-sac)، لن تعود هناك أيّ أماكن سرّية أو محجوبة لانزواء السفهاء والمتهتّكين بعيدًا عن أنظار الناس، ولن يعود بإمكان هذه التجمّعات السرّية أن تخلق في مرتاديها الاسترسال في التحدّي النكد للآداب العامة.
>
> (Buckingham, 1849: 193)

وقد سادت مخطّطاتٌ مماثلةٌ في تلك الفترة. والواقع أنّ خطة باكينغهام، كما بيّن فيدلر، أخذت كثيرًا من تفاصيلها من الخطّة التي ابتدعها روبرت أوين (Robert Owen) في وقتٍ سابقٍ لمجتمعٍ متجانس- على شكل متوازي الأضلاع (Parallelogram). وعلى المنوال عينه، فإنّ الدور الذي تصوّرته الأروقة نُسب في تصميم مبنى فالانستري (Phalanstery) لدى فورييه (Fourier) إلى شبكةٍ من الشرفات التي توفّر مراقبة الفضاءات المشتركة. وقد بيّنت دولوريس هايدن (Dolores Hayden) أيضًا، في مناقشتها المجتمعات المحلّية الدينية واليوتوبية في القرن التاسع عشر، مدى أهمّية المعالجة المعمارية البارعة للعلاقات بين الفضاء والرؤية بالنسبة إلى الطرق التي تطلّعت بها هذه المجتمعات للوصول إلى الانضباط الذاتي على الصعيد الأخلاقي عبر إخضاع كلّ فرد لمراقبة أصحابه الآخرين (Hayden, 1976).

(*) الرَدب: هو الطريق غير النافذ.



الشكل 1.1 مشهد منظوري لمدينة فيكتوريا

المصدر: (Buckingham, 1849)

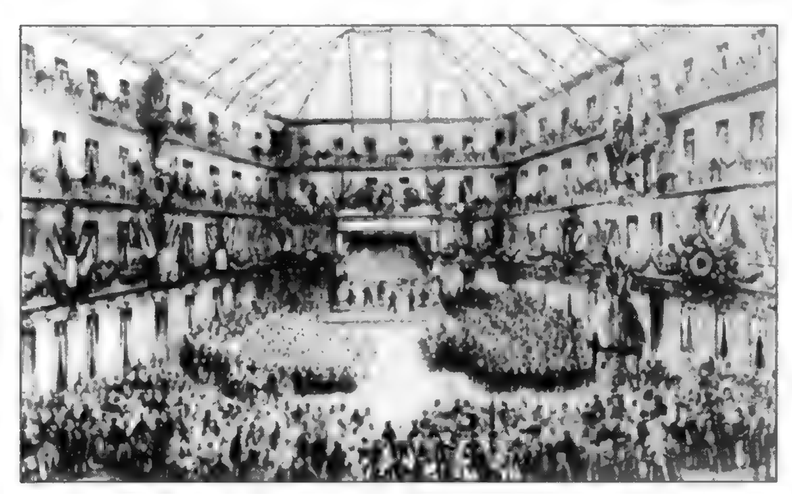
لم يكن الافتتان اليوتوبي بالمعمار كعلمٍ أخلاقي شيئًا جديدًا، إذ يُظهر فيدلر في دراسته لكلود- نيكولا لودو (Claude-Nicolas Ledoux)، الذي كان يرى أنّ المعمار يتيح فرصةً «لربط اهتمامات الفن باهتمامات الحكم» (ذُكر في: Vidler, 1990: 75)، مدى مركزية الإنتاج المعماري لعلاقات الشفافية بالنسبة إلى المشاريع الإصلاحية لعصر الأنوار. وقد لعب تنظيم علاقات قابلية الرؤية إمّا التراتبية أو المتبادلة، في تصاميم ليدو لمصانع الملح والمحافل الماسونية والمسارح ودور التعليم ودور الألعاب، دورًا حاسمًا في تصوّره الطرق التي يمكن أن يساعد بها المعمار في تشكيل وتكييف السلوك الإنساني.

لكنّ الرغبة بالوصول إلى مجتمعٍ يرى نفسه بشفافيةٍ وسيلةً لجعله ذاتيّ الانضباط، لا تنحصر في أصلها ولا في مصدرها، في المجال المعماري. وبالفعل، ربّما كانت أوّل صياغةٍ شاملة، فلسفيًا وعمليًا، لذلك المطمح في المحاولات العديدة التي تمّت أثناء الثورة الفرنسية من أجل إعادة صياغة ممارسات المهرجان بحيث تفيد بصفتها أداةً للوعي الذاتي المدني من أجل الوصول إلى ديموقراطية المواطن. وكما تعبّر مونا أوزوف (Mona Ozouf)، فقد نُظر إلى المهرجان في المتخيّل السياسي للثورة بأنّه يتيح «اختلاطًا للمواطنين وهم مبتهجون بالفرجة بعضهم مع بعض والتناغم الكامل بين قلوبهم» (Ozouf, 1988: 54). وقد تمّ التفكير في المهرجان، كما تتوسّع أوزوف في حجّتها، بصفته مناسبةً يحصل فيها الفرد على «إعادة تعميده كمواطن» (المرجع نفسه، ص9).

وقد كان المهرجان أيضًا شكلًا «تتمظهر عبره الرابطة الاجتماعية الجديدة بصفتها رابطةً خالدةً لا تُمسّ» (المرجع نفسه، ص9) في السماح لأعضاء المجتمع بالمشاركة في حضورٍ بصري مشتركٍ بعضهم مع بعض.

لهذا السبب بخاصّة، كان المسرح المدرّج (amphitheatre) هو الإطار المعماري المفضّل للمهرجان، لأنّه يسمح نظريًّا للمتفرّجين والمشاركين بأن يرى بعضهم بعضًا في علاقةٍ تبادليةٍ كاملة. وكما تذهب أوزوف، فإنّ «المكان المثالي الذي يمكن أن يقام عليه المهرجان الثوري كان بالتالي مكانًا يوفّر منظرًا متواصلًا تصبح فيه كلّ حركةٍ مرئيةً حالًا، ويستطيع فيه كلّ أحدٍ أن يشتمل بنظرةٍ واحدةٍ مقاصد منظّمي المهرجان» (Ozouf, 1988: 129). لكن إذا بدا صحيحًا أنّ «الرؤية غير المُعَرقلة والروح الاحتفالية» يتلازمان هنا، فالصحيح أيضًا أنّ «عفوية» المهرجان صارت تنظّم بشكلٍ متزايد، بل وصارت قسريةً إلى درجة أنّ الصورة الأمثل رسميًّا لشكل المهرجان لا يمكن أن تتحقّق إلّا بالاستبعاد الصارم لكلّ عناصر الفوضى والتجمّعات المشاغبة والانقلاب الكرنفالي المصاحب للمهرجانات الشعبية التقليدية. وشكّل المهرجان الثوري، بوصفه مناسبةً لممارسة الفضائل الاجتماعية، سياقًا مبالغًا في تحديده، حيث إنّ «مجرد الاتّصال بين الناس فيه يُعدّ تعليمًا في التربية المدينية»، وفي هذا بالضبط، أي في وظيفته المدينية، كان المهرجان «مختلفًا تمامًا عن تجمّعات الشغب أو حتّى التجمهر» (المرجع نفسه، ص200). وبتعبيرٍ آخر، بمقدار ما

كان المثل الأعلى للتبادلية البصرية أداةً للضبط الاجتماعي، فإنّه كان أيضًا وسيلةً للاحتفاء بالحضور المشترك لجماعة المواطنين لنفسها وبنفسها.



الشكل 2.1 مهرجان العمل، الفاميليستير، 1872
المصدر: (Hayden, 1981)

ويظهر الإرث المعماري لتصوّراتٍ كهذه في تصميم فناء فاميليستير (*Familistère*)، أو القصر الاجتماعي، الذي بُني في غيز (Guise) منذ العام 1859 على نموذج المبادئ الجماعاتية لفورييه (انظر الشكل 2.1). هنا في مهرجان العمل، يجتمع أفراد المجتمع معًا في روح احتفاليةٍ جماعيةٍ تدفع لتأكيد الذات في الوقت عينه الذي تدفع لمراقبتها. وأكثر ما يُدهش من نواحي هذا المشهد هو شبهه بالأشكال الجديدة لمعمار المعارض التي تمّ تطويرها في القرن التاسع عشر. في الأروقة (انظر الشكل 3.1) والمتاجر الكبرى

(انظر الشكل 4.1) وفي المتاحف الجديدة التي بُنيت خصّيصًا لتؤدّي وظائفها الجديدة العمومية (انظر الشكلين 5.1 و6.1)، حيث يظهر المبدأ المعماري عينه مرارًا وتكرارًا. ولا تنظِّم العلاقات بين المساحة وبين الرؤية لمجرّد إتاحة الفرصة للتفحّص الواضح للمواضيع المعروضة، ولكن لإتاحة الفرصة أيضًا للزوّار ليكونوا موضوع التفحّص المتبادل - وهي مشاهد يعرض فيها بالتأكيد جمهورٌ، إن لم يكن جماعة المواطنين، بنفسه لنفسه، في احتفاليةٍ تأكيديةٍ لانتظاميتها في سياقاتٍ معمارية أنتجت في الوقت عينه تلك الانتظامية وكفلتها[24].

---

(24) يشير يوهان جايست (Johann Geist)، في تتبّعه شبكة العلاقات بين مبادئ الهندسة المعمارية للأروقة والمعارض والمتاحف واليوتوبيات الاجتماعية، إلى أنّه لن يكون هنالك معنًى لتأكيد الأولوية التاريخية لأيٍّ شكلٍ من هذه الأشكال المعمارية على شكلٍ آخر. عوضًا عن ذلك، فإنّه يجادل في أنّه يجب فهمها بصفتها مجموعةً تفاعلت عناصرها المختلفة منذ البداية. انظر (Geist, 1983). وأيًا يكن الأمر، فإنّ عمارة المتحف غالبًا ما تَبِعَت التطوّرات في المجالات الأخرى عوضًا عن قيادتها. ويعود ذلك جزئيًا إلى تأثير الأشكال السابقة للمباني التي كانت تهدف إلى حفظ المواضيع القيِّمة (معابد الفنون، القصور الملكية... إلخ) وحالت دون بناء المباني التي كانت مصمّمةً على وجه التحديد للهدف الجديد للمتحف، أي التعليم الجماهيري. وقد أدّى ذلك إلى كثرة الشكاوى من جانب الإصلاحيين القلقين من أنّ الثقافة ينبغي أن تمارس أعمالها الإصلاحية في بيئةٍ مبنيةٍ خصيصًا لها. «لقد تعطّشنا إلى المعرفة»، يشتكي جيمس فيرغسون (James Fergusson) في العام 1849، «إذ لم يقدِّم لنا مهندسونا المعماريون سوى الحجارة» (Fergusson, 1849: 8). للشكاوى المماثلة بعد عقدين من الزمن، انظر (Wallace, 1869) .

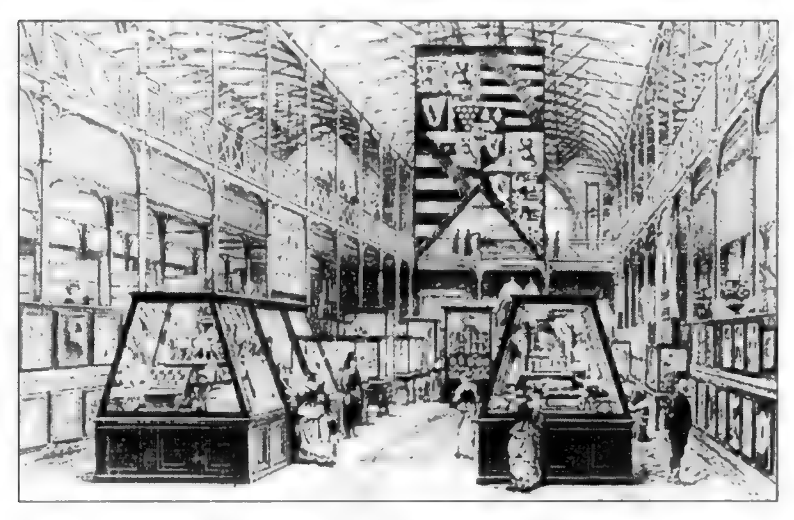
الشكل 3.1 رواق كليفلاند، كليفلاند، 1888-1890

المصدر: (Pevsner, 1976)

الشكل 4.1 متجر بون مارشيه

المصدر: (Miller, 1981)

إن ما يثبت أنّها كانت تكنولوجيا تنظيمٍ واعيةً تمامًا هي الطريقة التي طُوّرت بها تلك المشاريع المعمارية الجديدة الخاصّة بالعرض عبر ممارستها نقدًا للأشكال السابقة عليها وكنتيجة لها. لكن من اللافت بشكلٍ ملحوظ هو أنّ المؤسّسات التي نُظر إليها في هذا الصدد لم تكن الأسلاف المباشرة للمتحف. فلم تكن هنالك حاجةٌ لمعمارٍ ينظّم الزائرين، حيث كانت المجموعات محفوظةً لفرجة الأمير، أو كانت تُجمع في خزائن العجائب التي لم يمكن مسموحًا بدخولها إلّا لأصحاب الامتياز، وحتى ذلك كان يتمّ عادةً بجولاتٍ خاصّةٍ لحفنةٍ من الزوّار فقط في وقتٍ واحد. وهكذا رأينا أنّ متحف السير جون سون (Sir John Soane) بضيقه الأشبه بالجحر لم يتوفّر على أيّ آليّة للتحكّم في سلوك الزائر (انظر الشكل 7.1). وحين نظرت في العام 1841 لجنة مجلس العموم الخاصّة، المكلّفة بالأنصاب الوطنية والأعمال الفنية، في التصاميم المعمارية للمباني العمومية، قدّرت أنّ ممارسات الرقابة على الزوّار، التي تتطلب كثافة موظفين على مبانٍ كهذه ـ حيثما وجدت ـ، لم تكن فعّالةً، بخاصّةٍ فيما يتعلّق بقدراتها التنظيمية. وقد برز برج لندن (Tower of London) هنا كمؤسّسةٍ عتيقة ما زالت تستخدم القيّمين كوسيلةٍ أساسيةٍ لإرشاد الزائرين، وفي الوقت عينه مراقبتهم حفاظًا على المعروضات. وبالنسبة إلى فنانٍ مثل وليام باس (William Buss)، فقد كانت الجولات على مستودعات الأسلحة برفقة أدلّاء تقلّل من قيمتها الكامنة:



الشكل 5.1 متحف بيثنال غرين، 1876
المصدر: (Physik, 1982)

لقد بدت لي العملية وقتها مختلّةً جدًّا، كانوا يهرعون بالزوّار خلال المعروضات في مجموعاتٍ تتراوح بين عشرين وثلاثين شخصًا، لم يكن هنالك وقتٌ لتفحّص أيّ شيءٍ بإمعانٍ أبدًا، بل كان الزوّار في الواقع ملزمين بالاستماع إلى القَيِّم، ولو كانوا قد اقتنوا دليل المعرض فالأفضل لهم أن يضعوه في جيوبهم، لأنّهم لو أرادوا قراءته بالتزامن مع ما يرونه من مواضيع، فمن الطبيعي أن يتأخّروا قليلًا عن ركب القَيِّم الذي سيناديهم قائلًا: «لا يصحّ أن تفعلوا ذلك، دعوا قراءة الدليل إلى البيت، يجب أن تتبعوني، وإلّا فاتتكم أمورٌ كثيرة»، وقد استغربتُ ذلك كثيرًا، فكم كانت شاذّةً تلك الطريقة في عرض المقتنيات الوطنية.

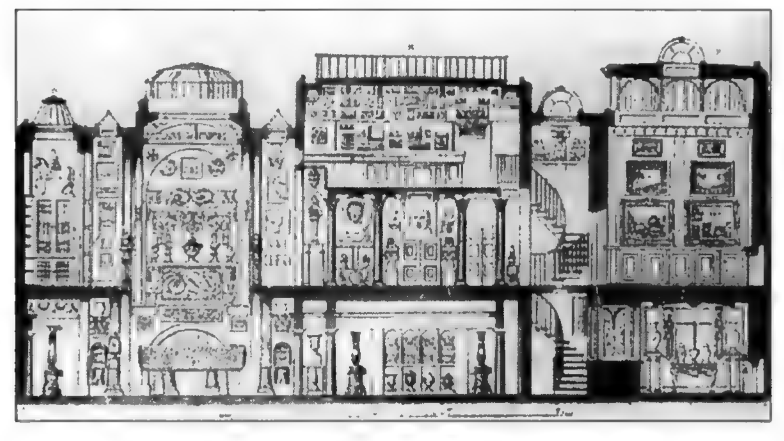
(Report, 1841, minute 2805)



الشكل 6.1 المعرض الصناعي في بيرمنغهام
المصدر: (S. Tait. *Palaces of Discovery,* London, Quiller Press, 1989)

إنّ الاعتراض الأساسي على هذا الشكل من تنظيم الزوّار، كما ظهر في التقرير، يتلخص في عدم قدرته على تنظيم المساحات العامة التي يدخل إليها الأفراد بأعدادٍ كبيرةٍ ولكن بشرط أن يَدخلوا فردًا فردًا بحيث يُسمح لكلّ فرد -كما في متحف الفنون- بتأمّل الأعمال المعروضة حتى يستطيع أن يتلقّى جمالها ورقيّ تأثيرها. وقد اعتُبرت الجولةُ التي يقودها مرشد متعارضةً مع هذه الأهداف، والتي يُساق فيها الزائر في أنحاء المكان بحسب جدولٍ ثابت الأوقات بِرِفْقة أناسٍ غرباء يزاحمونه كتفًا بكتف، ويُطالَب فيها بأن يُعِير كلَّ انتباهَه لثرثرة القيّم المكرورة. وفُضّلت الطرق الأكثر انسيابيةً لإدارة الزائر عبر المسارات المنظّمة (وهي مساراتٌ ذات اتّجاهٍ

واحدٍ لا تسمح للزائر بالرجوع إلى الخلف)، بالإضافة إلى طرق المراقبة اللامشخصنة (كتواجد حارسين في كلّ قاعةٍ في المعرض الوطني (National Gallery). وربّما كان أكثر ما يلفت في التقرير هو اهتمامه المبرهن بالاستفادة من الزوّار أنفسهم كمصدرٍ للتنظيم. وهكذا، فقد كان واضحًا للسير هنري إيليس (Sir Henry Ellis) كبير أمناء مكتبة المتحف البريطاني، أنّه «إذا وزّعت عددًا قليلًا فقط من الأشخاص في أنحاء المبنى، فإنّ هنالك فرصةً كبيرةً لأن تُسرق في يومٍ ما، فموظّفونا لن يستطيعوا أن يراقبوا جيدًا إذا توزّع أشخاصٌ قليلون على مساحةٍ كبيرة، أمّا إذا كان هناك أشخاصٌ كثيرون، فيمكننا أن نقول إلى درجةٍ ما بأنّ كلّ زائرٍ قد يراقب زائرًا آخر» (Report, 1841, minute 2944).



الشكل 7.1 رسم مقطعي لمتحف السير جون سون، 1827

المصدر: (S. Tait, *Palaces of Discovery,* London, Quiller Press, 1989)

وبحسب هذه النظرة، فإنّ من أكثر المقارنات إثارةً للاهتمام هي تلك التي وُضعت بين مؤسّسات العرض العمومية الجديدة آنئذٍ وبين الكاتدرائيات، فكما اعترض المحافظون على فتح المتاحف للعموم بحجّة أنّ ذلك سوف يقود إلى تدمير وتدنيس الفن من قِبل الدهماء، فقد جادل أناسٌ أيضًا في أنّ في سماح الكاتدرائيات بحرّية دخول أي كان إليها في أوقات القدّاس يهدّد بتعكير روحانيتها. وهكذا، جادل كاهن كنيسة القديس بولس المحترم سميث في مذكّرته المكتوبة في التقرير، بأنّه «حتّى الآن، وعلى رغم تقييد حقوق دخول الكنيسة، لا نزال نرى شحّاذين، وحمّالين بأحمالهم، ونساءً بخِرق خياطتهنّ، وثللًا منهمكةً في تناول طعام الغداء، وكلابًا، وأطفالًا يضجّون بلعبهم، وضحكاتٍ عالية وأحاديث صاخبة، وكلّ ما يمكن تخيّله من مشاهد لا تليق بوقار العبادة» (Report, 1841, minute 23). ولكن في الوقت عينه، كما أن الكاتدرائيات وسيلة للتعبير عن المشكلة، هي أيضًا تعِد بإيجاد حلٍّ لها. وتوحي الأدلّة التي تمّ تسليمها بأنّه أينما تمّ السماح بدخول أعدادٍ كبيرةٍ من الناس، فإنّ القدرة الناشئة للمراقبة الذاتية قد توفّر تنظيمًا للسلوك أكثر فاعليةً من استخدام القيّمين للإشراف على مجموعات الزائرين. وعندما سئل تشارلز سميث (Charles Smith)، وهو خبير كاتدرائياتٍ عاصر ذلك الوقت، عمّا إذا كان «عدد الأشخاص الذين يُسمح بدخولهم يشكّل عددًا من الشهود الذين يلاحظون المخالفين ويردعونهم»، جادل في أنّ «العدد يجب ألّا يكون كبيرًا جدًّا بحيث يشكّل حشدًا يخفي فيه

الزوار بعضهم بعضًا» (Report, 1841, minute 1582). وبالطبع، كان هذا بالضبط ما صُمّمت «أروقة الأخلاق» في باكينغهام لمنع حدوثه، فإطلالة الرؤية التي تتيحها المماشي المرتفعة تمنع من تحوّل تجمّع الناس إلى حشد، وهي تفرّقه وتضفي عليه طابعًا فرديًّا عبر قابلية المراقبة الذاتية التي توفّرها. إنّ شفافية الحشد لذاته تمنع من تحوّله حشدًا إلّا من الناحية العدديّة المحضة.

وإذا كان هذا يُعدّ إنجازًا للمتحف، فله أيضًا ما يقابله في التطوّر المعماري للمهرجان. إنّ الممشى المرتفع في متنزه لونا بارك (Luna Park) يذكّر بما نجده في أروقة باكينغهام الأخلاقية (انظر الشكل 8.1)، بالضبط كما يذكّر برج الرصد في منطقة حوض السباحة في المتنزه المعدّ للمراقبة الشاملة ببرج باكينغهام المركزي (انظر الشكل 9.1). وعلى الرغم من تداخل التطوّرات المعمارية التي أدّت إلى ذلك التقنين البصري في المهرجان في جوانب عديدة، إلّا أنّها تتميّز عن تلك المتعلّقة بتطوّر مؤسّسات العرض. والواقع أنّ هذه التطوّرات مدينةٌ أكثر لخطابات تخطيط المدن التي هدفت، على شاكلة تشريح هوسمان (Haussmann) الجراحي لمدينة باريس، إلى تنظيم أخلاق السكّان من خلال فتح شوراع المدينة لنور تطهير الرقابة العامة- وإن كان تأثير هوسمان، في حالة متنزه لونا بارك، وصل عبر مثال مدينة النور المثالية: المدينة البيضاء في شيكاغو (انظر: Boyer, 1986). لكنّ النتيجة كانت مماثلةً أساسًا بتشييد نظامٍ بصري يؤدّي إلى تفريق الحشد وتفريده. ويدلّل على هذه

النقطة المشهدُ المتضادّ في مهرجان ساوثورك (Southwark Fair) في العام 1733 (انظر الشكل 10.1). في هذا الشكل من التجمّع (الهيئة المنفّرة لجمع الناس وهم يظهرون من كلّ جانبٍ في فوضى مائجة) كان خوف المحافظين من أن يوقع الحشد كلَّ تجاوزاته على المتحف. يُظهر تصويرٌ لسلوك الطبقات الشعبية يعود إلى بدايات القرن التاسع عشر في متحف وليام بولوك (William Bullock) التجاري، تبدّلَ المعاني من مشهدٍ إلى آخر (انظر الشكل 11.1).



الشكل 8.1 الممشى المرتفع في متنزه لونا بارك
المصدر: (Kasson 1978)

الشكل 9.1 برج المراقبة في متنزه لونا بارك

المصدر: (Kasson, 1978)

الشكل 10.1 معرض ساوثورك، 1733

المصدر: (S. Rosenfeld, *The Theatre of London Fairs in the 18th Century*, Oxford, Oxford University Press, 1960)



الشكل 11.1 متحف بولوك للغرائب الطبيعية
المصدر: (Altick, 1978)

وفي هذه الفعالية، ثبت أنّ تلك المخاوف لم يكن لها أساس، وكان ذلك في جزءٍ منه بسبب تكنولوجيات التنظيم الجديدة التي طوّرتها المتاحف العمومية والمؤسّسات المتعلّقة بها، وفي الجزء الآخر بسبب التطوّرات الموازية التي أعادت تنظيم العلاقات الاجتماعية والمعمارية للمتنزهات العمومية. وكما يعبّر جورج براون غود، صارت المتاحف في أواخر القرن بمثابة «مصلحين محايدين» قادرين على تفريق وفصل وتنظيم سلوك كلّ الذين يدخلون من أبوابها. وكان صحيحًا أيضًا أنّ البيئة الثقافية التي أحاطت بالمتحف لم تعد توصل لأبواب المتحف حشودًا صاخبة. لكنّ هذا لا يعني أنّه لم يكن هنالك ما يميّز زائر المتحف عن مرتاد المهرجان: بل العكس،

كانوا مختلفين جدًّا حتى لو كان زائر المتحف ومرتاد المهرجان هو الشخص عينه. كان النشاطان يؤخذان على أنّهما مناسبتان ثقافيتان مختلفتان حتّى من قِبل أولئك الذين كانوا يشاركون في كليهما. غير أنّ الفجوة بينهما تقلّصت إلى درجة أنّ الاثنين طوّرا تقنياتٍ متشابهةً لتنظيم سلوك المشاركين فيهما.



مركّب العرض

يشير دوغلاس كريمب (Douglas Crimp)، في مراجعته ما طرحه فوكو عن مشفى الأمراض العقلية (asylum) والعيادة والسجن بوصفها تعبيراتٍ مؤسّساتيةً عن علاقات السلطة والمعرفة، إلى أنّ هنالك «مؤسسةً احتجازيةً أخرى وحقلًا معرفيًّا آخر نضجا لهذا النوع من التحليل بالمصطلح الفوكوي، وتلك المؤسّسة هي المتحف، وذلك الحقل هو تاريخ الفن» (Crimp, 1985: 45). ولا شك في أنّ كريمب على حقّ، ولكنّ شروط مقترحه مقيِّدةٌ على نحوٍ مضلّل، لأنّ ظهور متحف الفن كان مرتبطًا بشكلٍ وثيقٍ بظهور مجموعةٍ كبيرةٍ من المؤسّسات الأخرى ـ متاحف التاريخ والعلوم الطبيعية ومسارح الديوراما والبانوراما والمعارض الوطنية والدولية بعدها والأروقة والمتاجر الكبرى ـ والتي عملت بصفتها مواقع مرتبطة لتطوير وتداول حقولٍ معرفيةٍ جديدة (التاريخ، البيولوجيا، تاريخ الفن، الأنثروبولوجيا) وتشكيلاتها الخطابية (الماضي، التطوّر، الجماليات، الإنسان) بالإضافة إلى التطوّرات الجديدة في تكنولوجيات الإبصار. علاوةً على ذلك، فبينما تكوّن مؤسّسة المتحف مجموعةً متقاطعةً من العلاقات المؤسّساتية والمعرفية التي قد يكون من المفيد تحليلها كتعبيراتٍ محدّدةٍ عن السلطة والمعرفة، إلّا أن اقتراح أن

يُعدّ المتحف مؤسّسةً احتجازيةً هو أمرٌ فيه غرابة. وهو أمرٌ قد يبدو أنّه يفترض أنّ الأعمال الفنية كانت تجوب شوارع أوروبا كما كانت سفن الحمقى التي وردت في كتاب فوكو **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي** (*Madness and Civilisation*) تجوب بحارها، أو كأنّ عيّنات الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي قد تمّ عرضها أمام العالم، مثل المحكوم عليه على منصّة الإعدام، بدل أن تكون تلك العينات مخفيّةً عن أعين الجمهور في قاعات الدرس الخاصّة بالأمراء، أو في خزائن العجائب العائدة للطبقة الأرستقراطية والتي لا تتوافر إلّا للفحص المحدود لعلية القوم (الشكل 1.2). ربّما تكون المتاحف قد أحاطت بما تقتنيه من مواد بجدرانها، لكنّ القرن التاسع عشر شهد فتح أبوابها لعامّة الناس- شهودٌ كان حضورهم أساسيًّا لعرض السلطة تمامًا مثلما كان حضور الجمهور أمام مشهد العقاب في القرن الثامن عشر.

يمكننا إذًا أن ننظر هنا إلى مؤسّساتٍ للعرض وليس للاحتجاز، تشكّل مركّبًا لعلاقات حقول المعرفة والسلطة قد يوضع تطوّرها بشكلٍ مثمرٍ إلى جانب، وليس بالتماشي مع، تشكّل «أرخبيل الاعتقال» بحسب مفهوم فوكو. وذلك لأنّ الحركة التي يتعقّبها فوكو في **المراقبة والمعاقبة** هي حركةٌ سُحبت فيها الأشياء والأجساد -منصّة الإعدام وجسد المحكوم عليه- التي شكّلت سابقًا جزءًا من العرض العمومي للسلطة بعيدًا عن نظر الجمهور عندما اتّخذت العقوبة بشكلٍ متزايدٍ شكل الحبس. وحين لم يعد جسد المحكوم عليه مدرجًا في المسرحة العامّة للسلطة، صار عالقًا في شبكةٍ من

علاقات القوّة الناظرة إلى الداخل. وبتعرّض الجسد لأشكالٍ كلّية الحضور من المراقبة التي تُنقل عبرها رسالة السلطة فتتكفّل بتطويعه، لم يعد يخدم كسطحٍ تُكتب عليه، من خلال نظام الوسم الانتقامي الذي يُوقّع عليه باسم العاهل، دروس السلطة ليقرأها الآخرون:



الشكل 1.2 خزينة العجائب: ميتالوثيكا (*Metallotheca*)
ميشيل ميركاتي في الفاتيكان، 1719
المصدر: (Impey and MacGregor, 1985)

> لقد استُبدل بمنصّة الإعدام، حيث كان جسد المجرم المعذَّب يتعرّض لقوّة العاهل الجليّة بشكلٍ طقوسي، والمسرح العقابي حيث كان مشهد العقوبة متاحًا بشكلٍ دائمٍ أمام الجسم الاجتماعي، بنيةٌ تراتبيةٌ عظيمةٌ معقّدةٌ ومغلقةٌ تمّ إدماجها في صلب جسم جهاز الدولة.
>
> (Foucault, 1977: 115-16)

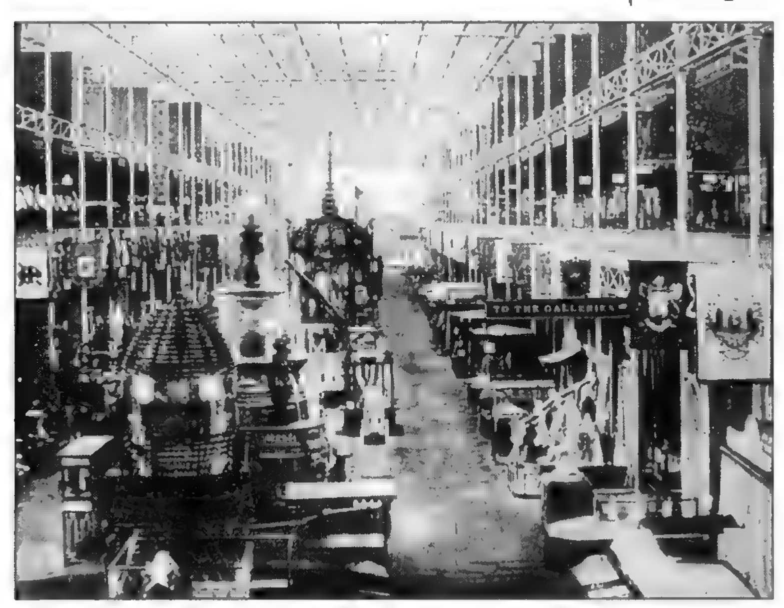
وعلى العكس من ذلك، فقد اشتركت المؤسّسات التي كوّنت «مركّب العرض» في عملية نقل المواضيع والأجساد من النطاقات المغلقة والخاصّة التي كانت تُعرض فيها سابقًا (ولكن لجمهورٍ محدود) إلى نطاقاتٍ مفتوحةٍ وعمومية، عبر التمثيلات التي أُخضعت لها، فشكّلت نواقل لنقش رسالة السلطة (ولكن رسالة من نوعٍ مختلف) وإذاعتها إلى المجتمع.

ها هنا إذًا مجموعتان مختلفتان من المؤسّسات وعلاقات المعرفة/ السلطة المصاحبة لها، يسير تاريخهما من هذه المنطلقات في اتّجاهين متعارضين، وعلى الرغم من ذلك، فهما تاريخان متوازيان. تطوّر مركّب العرض وأرخبيل الاعتقال على مدى الفترة عينها تقريبًا ـ من أواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر ـ وحقّقا تعبيراتٍ متقدّمةً للمبادئ الجديدة التي جسّداها بفاصل عقدٍ ونيّفٍ تقريبًا. ويعتبر فوكو أنّ افتتاح السجن الجديد في ميتراي (Mettray) في العام 1840 كان لحظةً مفتاحيةً في تطوّر النظام الاعتقالي. فلماذا ميتراي؟ كان ذلك، كما جادل فوكو، «لأنّه يمثل الشكل الانضباطي في أبعد حدوده، والنموذج الذي تتركّز فيه كلّ تكنولوجيات القسر السلوكي التي وجدت سابقًا في الدير، والسجن، والمدرسة، والمعسكر، والتي أفادت، عبر جمعها معًا في مكانٍ واحد، كدليلٍ على التطوّر المستقبلي للمؤسّسات الاعتقالية» (Foucault, 1977: 293). وفي بريطانيا، كان يُنظر بصورةٍ مماثلةٍ عادةً لافتتاح سجن بنتونفيل (Pentonville) النموذجي في العام 1842. وبعد ذلك بأقلّ من عقد، جمع المعرض الدولي للعام 1851

(انظر الشكل 2.2) تشكيلةً من أساليب وتقنيات العرض التي تمّ تطويرها في محطّاتٍ سابقةٍ من تاريخ المتاحف، والبانوراما، ومعارض معهد الميكانيك (Mechanics' Institute)، وصالات عرض الفنون، والأروقة. وبهذا العمل، فقد ترجمها إلى أشكال عرضٍ كان مقدّرًا أن يكون لها، في تنظيمها المواضيع من أجل الفرجة العمومية في الوقت عينه الذي تنظّم فيه الجمهور المتفرج، تأثيرٌ عميقٌ في التطوّرات اللاحقة للمتاحف، وصالات عرض الفنون، والمعارض، والمتاجر الكبرى.

ولم يكن هذان التاريخان منفصلين تمامًا، فقد تداخلا في محطّاتٍ معينة، تمثّلت عادةً في تنقّل المعاني والتأثيرات بينهما. إلّا أنّ فهم علاقاتهما المتبادلة يتطلّب، استعارةً من فوكو، تحديدًا للشروط التي اقترحها للتحقيق في تطوّر علاقات المعرفة/ السلطة خلال تشكّل العهد الحديث، وذلك لأنّ مجموعة العلاقات المرتبطة بتطوّر مركّب العرض يمكن أن تفيد كتحقّقٍ من النتائج التعميمية التي يستمدّها فوكو من تفحّصه النظام الاعتقالي. وبالتحديد، فإنّها تضع موضع المساءلة اقتراحه أنّ الإصلاحية أتقنت فحسب تكنولوجيات الفردنة والتطبيع المرتبطة بحشدٍ حقيقي من أشكال المراقبة وإواليّات الضبط التي تشرّبها المجتمع مع اقتصادٍ سياسي جديدٍ ومنتشرٍ للسلطة. ولا يعني ذلك أنّنا نقول إنّه لم يكن لتكنولوجيات المراقبة مكانٌ في مركّب العرض، بل يعني أنها تشابكت، بأكثر ممّا تسمح به نظرية فوكو، مع أشكالٍ جديدةٍ من الفرجة أنتجت مجموعةً أكثر تعقيدًا وتلوّنًا من العلاقات التي تمّت

من خلالها ممارسة السلطة وترحيلها إلى العامّة، وجزئيًّا من خلالهم وعن طريقهم.



الشكل 2.2 المعرض الدولي، 1851:
الصحن الغربي، أو البريطاني، من جهة الشرق
المصدر: (Plate by H. Owen and M. Ferrier)

وبالطبع، فإنّ شاغل فوكو الأساسي هو مشكلة النظام، وقد تم تصوّر تطوّر الأشكال الجديدة للضبط والمراقبة، كما يعبّر جيفري مينسون (Jeffrey Minson)، «محاولةً لتحويل جمهور العامّة غير القابل للضبط إلى سكّانٍ كثرٍ متمايزين»، كجزءٍ من «حركةٍ تاريخيةٍ سعت إلى تحويل الصراعات الاقتصادية المخلّة بالنظام والأشكال السياسية للفوضى إلى مسائل شبه تقنيةٍ وأخلاقيةٍ تُترك

للإدارة الاجتماعية». ويواصل مينسون أنّ هذه الإواليّات افترضت «أنّ المفتاح إلى جنوح العامّة الاجتماعي والسياسي، بالإضافة إلى وسائل مجابهة هذا الجنوح، يكمن في 'لاشفافية' قوى النظام بالنسبة إلى العامّة» (Minson, 1985: 24). وكان مركّب العرض أيضًا بمثابة ردٍّ على مشكلة النظام، ولكنّه ردٌّ اشتغل بشكلٍ مختلفٍ بسعيه لتحويل تلك المشكلة إلى مسألةٍ ثقافية ـمسألة الفوز بعقول العامّة وقلوبهم بالإضافة إلى ضبط وتدريب أجسادهم. وبهذا، فإنّ المؤسسات المكوِّنة هذا المركّب قامت بعكس توجّه الأجهزة الانضباطية في سعيها لجعل قوى النظام ومبادئه مرئيةً بالنسبة إلى العامّة، وقد تحول العامّة هنا إلى شعب، إلى مواطنين- بدل أن تخفيها. وقد هدفت هذه المؤسّسات إلى وضع خارطةٍ للجسم الاجتماعي من أجل التعرّف إلى العامّة بجعلها مرئيةً بالنسبة إلى السلطة. وبدلًا من ذلك، سعت عبر توفير دروسٍ عمليةٍ في السلطة ـسلطة الإشراف على الأشياء والأجساد وترتيبها من أجل العرض العمومي- إلى أن تتيح للناس، **وبشكلٍ جماعي** (*en masse*) لا فردي، أن يَعرفوا وليس أن يُعرفوا، وأن يصبحوا ذواتًا تعرف بدل أن يكونوا موضوعًا للمعرفة. ولكنّها سعت أيضًا، بالشكل الأمثل، إلى إتاحة الفرصة للناس لأن يعرفوا أنفسهم ومن ثمّ أن يضبطوا أنفسهم، أن يصبحوا، برؤية أنفسهم من جانب السلطة ذوات المعرفة وموضوعها في آنٍ، وذلك بمعرفة السلطة وما تعرفه السلطة، ومعرفة أنفسهم (بالشكل الأمثل) بالطريقة التي تعرفهم بها السلطة، واستبطان نظرتها بصفتها مبدأً للمراقبة الذاتية وبالتالي الانضباط الذاتي.

إذًا، فأنا أقترح اختبار تشكّل مركّب العرض بوصفه مجموعةً من التكنولوجيات الثقافية المهتمّة بتنظيم جماعة المواطنين المنضبطة ذاتيًّا بشكلٍ طوعي. ومن أجل هذا الاختبار، فإنني سوف أعتمد على المنظور الغرامشي للوظيفة الأخلاقية والتعليمية للدولة الحديثة لتفسير علاقات هذا التطوّر المعقّد بنظام الحكم الديموقراطي البورجوازي. وعلى الرغم من ذلك، وبينما أودّ مقاومة الميل الفوكوي للتعميمات الخاطئة، فإنّني سوف أستعين بعملِ فوكو من أجل الكشف عن العلاقات بين المعرفة والسلطة، المتأثّرة بتكنولوجيات الإبصار المتجسّدة في الأشكال المعمارية لمركّب العرض.

الضبط، المراقبة، الفرجة

في معرض مناقشة فوكو مشاريع مصلحي قوانين العقوبات أواخر القرن الثامن عشر، يلاحظ أنّه بينما تظلّ المعاقبة «درسًا قابلًا للقراءة» ومنظَّمة بالنسبة إلى علاقتها بالذنب، فقد تمّ تخيّل هذا الدرس بوصفه «مدرسةً وليس مهرجانًا، كتابًا مفتوحًا على الدوام وليس احتفالًا» (Foucault, 1977: 111). ولأجل ذلك، كان في استخدام المدانين أداء الأشغال العامّة تصوّرٌ بأنّه لا بدّ للمدان من أن يعوّض المجتمع مرّتين: مرّةً بالأشغال التي يؤدّيها، ومرّةً ثانيةً بالعلامات التي ينتجها، وفي هذا تركيزٌ على كلتا المنفعة والدلالة في خدمة إشعارٍ دائمٍ للعلاقة بين الجريمة والعقاب:

> يجب السماح للأطفال بالقدوم إلى الأماكن التي يتمّ فيها تنفيذ العقوبة، فهناك سيحضرون صفوفًا للدروس المدينية. والرجال

البالغون سوف يعيدون تعلّم القوانين بشكلٍ دوري. فلنفكّر في أماكن تنفيذ العقوبات بوصفها حديقة القوانين التي ترتادها العائلات في أيّام الآحاد.

(Foucault, 1977: 111)

وقد أخذت العقوبة مسارًا مختلفًا مع تطوّر النظام الاعتقالي، ففي ظلّ كلٍّ من **النظام القديم** (*ancien régime*) ومشاريع إصلاحيي أواخر القرن الثامن عشر، شكّلت العقوبة جزءًا من نظام التمثيل العمومي. فكلا النظامين اتّبعا منطقًا بموجبه كانت «العقوبة السرّية عقوبةً نصف ضائعة» (Foucault, 1977: 111). وعلى العكس من ذلك، فمع تطوّر النظام الاعتقالي أُبعدت العقوبة عن أنظار الجمهور وصارت تُوقَع خلف الأسوار المغلقة للإصلاحية، وصار هدفها ليس إنتاج العلامات الدالّة للمجتمع، ولكن إصلاح المذنب. ولمّا لم تعد العقوبة فنًّا للمؤثّرات العامّة، صارت تهدف إلى تحقيق تحوّلٍ ملموسٍ في سلوك المُدان. كما تمّ تخصيص جسد المذنب، الذي لم يعد وسيطًا لنقل علامات السلطة، بصفته هدفًا لتكنولوجيات الانضباط التي سعت إلى تعديل السلوك عبر التكرار.

فالجسد والنفس يشكّلان، باعتبارهما مبادئ للسلوك، العنصر المقترح الآن للتدخّل العقابي. وبدل أن يستند هذا التدخّل العقابي إلى فن التمثيلات، يجب أن يستند إلى معالجةٍ مدروسةٍ للفرد... أما بالنسبة إلى الوسائل المستعملة، فلم تعد مركّباتِ التمثيل التي تُقوّى وتُروّج، بل أخذت أشكالًا

من القسر، ومخطّطات ضغطٍ تُطبّق وتُكرّر، ممارساتٍ وليست علامات...

(Foucault, 1977: 128)

وما نضعه موضع التساؤل ليس هو هذا البيان لتطوّر النظام الاعتقالي، بل المزاعم الأكثر تعميمًا التي يفصّلها فوكو على أساسها. إذ يجادل فوكو في مناقشته «انتشار الإواليّات الانضباطية» في أنّ تكنولوجيات الانضباط وأشكال الرصد المطوّرة في النظام الاعتقالي ـ وبخاصّةِ المبادئ المشتملية التي تجعل كلّ شيءٍ مرئيًّا لعين السلطة ـ تُظهر ميلًا «إلى 'الخروج من المؤسّساتية'، وإلى الخروج من القلاع المغلقة التي كانت تشتغل فيها، وإلى التجوّل في 'حالةٍ' حرّة» (Foucault, 1977: 211). وكما يجادل فوكو، فإنّ هذه الأنظمة الجديدة للمراقبة، ووضع خارطةٍ للجسم الاجتماعي لجعله قابلًا للمعرفة ومذعنًا للضبط الاجتماعي، تعني أنّه: «يمكن الكلام إذًا عن تشكيل مجتمعٍ انضباطي ضمن هذه الحركة التي تمتدّ من الانضباطات المغلقة، وهي نوعٌ من «الحجر» الاجتماعي، إلى آليّة من 'البانوبتية' القابلة للتعميم بشكلٍ لانهائي» (المرجع نفسه، ص 216). وهو مجتمعٌ، بحسب ما يورده فوكو عن جوليوس (Julius) ويوافقه عليه «ليس مجتمع فرجة، بل مجتمع مراقبة»:

كانت العصور القديمة حضارة فرجة (spectacle). «تريد أن تتيح لكثرةٍ من الرجال إمكان فحص عددٍ قليلٍ من المواضيع»: وهذه مشكلةٌ أجاب عنها معمار المعابد، والمسارح، والسيركات...

في مجتمعٍ لم تعد الجماعة والحياة العامّة هي العناصر الرئيسة فيه، بل الأفراد بخصوصيتهم من جهة، والدولة من جهةٍ أخرى، ولا يمكن أن تنتظم العلاقات فيه إلّا بشكلٍ مقلوبٍ تمامًا لمشهد الفرجة. وقد ادُّخرت تلك المهمّة إلى العصر الحديث، إلى التأثير المتزايد للدولة، إلى تدخّلها الذي يتعمّق في كلّ تفاصيل وكلّ علاقات الحياة الاجتماعية، وهي مهمّة زيادة واستكمال ضمانات الدولة، والقيام من أجل ذلك الهدف العظيم باستخدام وتوجيه بناء وتوزيع المباني المخصّصة لمراقبة عددٍ كبيرٍ من الرجال دفعةً واحدة.
(Foucault, 1977: 216-17)

مجتمعٌ انضباطي: إنّ التوصيف العام لهذه الصيغة من السلطة في المجتمعات الحديثة قد أثبت واحدًا من أكثر الجوانب تأثيرًا في عمل فوكو. وعلى الرغم من ذلك، فهو تعميمٌ متعجّل، وحصيلة نوعٍ خاصٍّ من الإغفال، وذلك لأنّ مجرّد توقّف المعاقبة عن أن تكون متاحةً للفرجة العامّة لا يعني أبدًا أنّ وظيفة عرض السلطة نفسها -وجعلها مرئيةً للجميع- صارت إلى زوال[25]. وفي الواقع، وكما يقترح غرام دافيسون (Graeme Davison)، فإنّ القصر البلّوري (Crystal Palace) قد يخدم بصفته رمزًا لسلسلةٍ معماريةٍ يمكن أن تعارض معمار مستشفى الأمراض العقلية

(25) قُدِّمت هذه النقطة بشكلٍ جيّدٍ من ماك آرثر (MacArthur)، الذي يرى أنّ هذا الجانب من حجّة فوكو منافٍ للروح العامّة لعمله، في إشارته إلى «تقسيمٍ تاريخي يضع المسرح والمشهد كما في الماضي» (MacArthur, 1983: 192).

والمدرسة والسجن بسبب اهتمامها المتواصل بعرض الأشياء لجمهورٍ كبير:

> لقد عكس القصر البلّوري المبدأ المشتملي بتثبيته أعين الملأ على حشدٍ من البضائع المبهرة. أمّا المُشتَمَل (Panopticon)، فقد كان مصمّمًا ليكون الجميع في مجال الرؤية، والقصر البلّوري صُمّم ليكون الجميع قادرين على الرؤية.
>
> (Davison, 1982/83: 7)

وهذا التعارض مبالغٌ فيه قليلًا، لأنّ أحد الابتكارات المعمارية في القصر البلّوري تمثّل في ترتيب العلاقات بين الجمهور والمعروضات بحيث إنّه بالإضافة إلى تمكّن الجميع من رؤية المعروضات، فإنّ هنالك أيضًا مواضع متميّزة يمكن فيها رؤية الجميع، ما يجمع في القصر وظيفتي الفرجة والمراقبة. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ التحوّل في التركيز يستحقّ المحافظة عليه في هذه اللحظة، وبخاصّةٍ لأنّ سريانه لا يقتصر على المعرض الدولي، فحتى نظرة خاطفة على كتاب ريتشارد ألتيك (Richard Altick) **عروض لندن** (*The Shows of London*) تقنعنا بأنّ القرن التاسع عشر شهد نشاطًا غير مسبوق بشأن الجهود الاجتماعية التي تمّ تكريسها لتنظيم الفُرَج التي تُقام لأعدادٍ متزايدةٍ من الجماهير غير المتمايزة (Altick, 1978). وتستحقّ عدّة جوانب من هذه التطوّرات تأمّلًا أوّليًّا.

أولًا، ميل المجتمع نفسه ـمن جهته كلًّا أو من جهة مكوّناتهـ إلى أن يصبح موضوعًا للفرجة. لقد كان هذا واضحًا في محاولات

جعل المدينة مرئيةً، وبالتالي قابلةً للمعرفة، كوحدةٍ كلّية. وبينما اختُرقت أعماق حياة المدن بتطوير شبكاتٍ من المراقبة، فقد قامت المدن بفتح سيروراتها للفحص العمومي، واضعةً أسرارها ليس أمام ناظر السلطة فحسب، ولكن -نظريًّا- أمام الجميع، بل إنّها جعلت الهيمنة البصرية لعين السلطة متاحةً للجميع، فيلاحظ دين ماكانيل (Dean MacCannell) في منعطف القرن كيف صار المتفرّجون في باريس «تقدّم لهم جولات في المجاري والمشرحة والمسلخ ومصنع التبغ والمطبعة الحكومية ومصنع النسيج وورشة سكّ العملة وبورصة الأسهم والمحكمة العليا أثناء انعقادها» (MacCannell, 1976: 57). ولا شكّ في أن جولاتٍ كهذه لا يمكن أن تقدّم إلّا هيمنةً متخيّلةً على المدينة، ورؤية خادعةً بدلًا من رؤيةٍ متحكّمةٍ حقيقية، تشبه تلك الهيمنة التي كانت توهم بها سابقًا المشاهد البانورامية، كما تذكر دانا براند (Dana Brand) (Brand, 1986). لكنّ المبادئ التي جسّدتها كانت حقيقيةً بما فيه الكفاية، ففي سعيها لجعل المدينة قابلةً للمعرفة بعرض طرق عمل مؤسّساتها المنظّمة، وذلك ممّا لا توازيه فُرَج الأنظمة السابقة، حين كان النظر إلى السلطة يأتي دائمًا «من أسفل». كان هذا الطموح نحو هيمنةٍ بصريةٍ كلّيةٍ أكثرَ وضوحًا في تصوّرات المعارض الدولية التي سعت أيّام أوج ازدهارها إلى أن تجعل العالم كلّه، ماضيه وحاضره، حاضرًا بشكلٍ مجازي في حشود المواضيع والأشخاص التي جمعتها، وعرضتها من أبراجها لنظرةٍ مهيمنة.

ثانيًا، التدخّل المتزايد للدولة في توفير تلك الفُرَج. وكان التدخّل في الحالة البريطانية، عكس الحالة الأميركية، غير مباشرٍ في

غالبه[26]. ويلاحظ نيكولاس بيرسون (Nicholas Pearson) أنّه بينما وقع مجال الثقافة بشكلٍ متزايدٍ أمام تأثير التنظيم الحكومي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإنّ الشكل المفضّل لإدارة المتاحف وصالات عرض الفنون والمعارض كان (ولا يزال) عبر مجالس الأمناء. وعبر هذه المجالس، فإنّ الدول يمكن أن تحتفظ بالوصاية الفعلية على سياسات هذه المؤسسات عبر التحكّم في تعيينات الأمناء ولكن من دون أن تتدخّل في إدارة الشؤون اليومية، وبهذا فهي تخرج ظاهريًّا على الإلزام الكانطي القاضي بإخضاع الثقافة للمتطلّبات العملية (Pearson, 1982: 8-13, 46-7). وعلى الرغم من أنّ الدولة مانعت في البداية دفعها إلى هذا المجال من العمل، فيجب ألّا يكون هنالك شكٌّ في أهمّية الدور الذي أخذته على عاتقها بهذا الخصوص. فقد لعبت المتاحف وصالات العرض، وبشكلٍ متقطعٍ المعارض، دورًا محوريًّا في تشكيل الدولة الحديثة، وكانت أساسيةً لمفهوم الدولة بوصفها -من بين أمورٍ أخرى- مجموعةً من الوكالات التربوية والتمدينية. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، أتت هذه المؤسّسات على رأس قائمة أولويّات التمويل في الدول المتقدّمة، وتبيّنت تكنولوجياتها الثقافية المؤثّرة بصورةٍ ملحوظةٍ في الدرجة التي وظّفت فيها اهتمام ومشاركة مواطنيها.

---

(26) لمناقشة دور الدولة الأميركية فيما يتعلق بالمتاحف والمعارض، انظر تِبَاعًا ماير (Meyer, 1979) وريد (Reid, 1979).

وأخيرًا، أوجد مركّب العرض سياقًا للعرض الدائم للسلطة/المعرفة. يشدّد فوكو، في مناقشته استعراض السلطة في النظام القديم، على ميزته العَرَضية، ففرجة منصّة الإعدام شكّلت جزءًا من نظام سلطةٍ «سعت، في ظلّ غياب إشرافٍ دائم، إلى تجديد فعاليتها عبر مشهد الفرجة وتجلّياته الفريدة، سلطةٍ تجدّد نشاطها في عرضٍ طقوسي يبرز واقعها 'كسلطةٍ عليا'» (Foucault, 1977: 57). لم يكن الأمر هو أنّ القرن التاسع عشر استغنى تمامًا عن الحاجة إلى التضخيمات الدورية للسلطة عبر استعراضاتها المغالى فيها، وذلك لأنّ المعارض لعبت هذا الدور. لكنّها قامت بذلك الدور بالعلاقة مع شبكة المؤسّسات التي وفّرت إواليّات لاستعراضٍ دائمٍ للسلطة. ومن أجل سلطةٍ لم يتمّ اختزالها في تأثيراتٍ دورية، بل على العكس مظهرت نفسها بالضبط في ذلك العرض الدائم لقدرتها على أن تقود وتنظّم وتتحكّم في الأشياء والأجساد، الحيّة منها والميتة.

هنالك إذًا سلسلةٌ أخرى غير تلك التي تفحّصها فوكو في تعقّب الانتقال من طقس منصّة الإعدام إلى الصرامة الانضباطية للإصلاحية. وعلى الرغم من ذلك، فهي سلسلةٌ لها صداها، ومن بعض النواحي نموذجها، في قسمٍ آخر من الجهاز القانوني- الاجتماعي: المحاكمة. إنّ مشهدَي المحاكمة وتنفيذ العقوبة قد اعترض أحدهما الآخر وهما يتحرّكان في اتّجاهين مختلفين خلال الفترة الحديثة المبكّرة. ففي الوقت الذي سُحبت فيه العقوبة من أنظار الجمهور ونُقلت إلى الحيّز المغلق للإصلاحية، وبعد أن

كانت إجراءات المحاكمة ونطق الحكم تُعقد سرًّا ما عدا في إنكلترا، «مستغلقةً ليس على العامّة فحسب، بل حتّى على المتّهم نفسه» (Foucault, 1977: 35)، صارت تُعقد علنًا كجزءٍ من نظامٍ جديدٍ للحقيقة القضائية التي احتاجت لكي تشتغل بصفتها حقيقةً إلى أن تكون معروفةً للجميع. وإذا كان عدم تماثل هاتين الحركتين يبدو مثيرًا للاهتمام، فالأكثر إثارةً للاهتمام هو التماثل في الحركة التي تتّبعها مؤسّستا المحاكمة والمتحف في الانتقال الذي قامتا به من السياق المغلق إلى السياق المفتوح والعمومي. وكجزءٍ من التحوّل الجذري في وظيفة هاتين المؤسّستين الاجتماعية، كانتا اللتين دعتا في نهاية المطاف الأطفال وذويهم إلى حضور دروسهم في التربية المدينية، ليس بشهود تنفيذ العقوبات في الطرقات ولا بجعل الإصلاحيات، كما تصوّر بنثام (Bentham)، مفتوحةً للفحص العمومي.

علاوةً على ذلك، فإنّ دروسًا كهذه في سعيها إلى الترهيب لم تتمثّل في استعراضٍ للسلطة يضع الناس على الجهة المقابلة من السلطة في موضع المتلقّين المحتملين، بل سعت بدلًا من ذلك إلى وضعهم ـ بصفتهم مواطنين في الدولة ـ في هذا الجانب من السلطة، فهم السلطة ذاتها وهم المستفيدون منها. وكي يتماهوا مع السلطة ويروها بمثابة سلطتهم، إن لم يكن مباشرةً ففي شكلٍ غير مباشر، بوصفها قوّةً ينظّمها ويسيّرها قادة المجتمع ولكن من أجل مصلحة الجميع: كان هذا هو خطاب السلطة مجسّدًا في مركّب العرض ـ سلطة تتمظهر ليس في قدرتها على إنزال الألم

ولكن في قدرتها على ترتيب وتنسيق نظامٍ للأشياء، وفي إنتاج موقعٍ للناس بالنسبة إلى ذلك النظام. وبالتالي، فإنّ الدراسات المفصّلة لمعارض القرن التاسع عشر أبرزت بثباتٍ الاقتصاد الإيديولوجي لمبادئها التنظيمية، محوِّلةً معروضات المكائن والعمليات الصناعية والمنتجات النهائية والقطع الفنية (*objets d'art*) إلى دلالاتٍ ماديّةٍ على التقدّم، ولكنّه تقدّمٌ يُعدّ إنجازًا وطنيًّا جمعيًّا، منسّقه العظيم هو رأس المال (Silverman, 1977; Rydell, 1984). إذًا، فقد وضعت هذه السلطة نفسها -وقد تم ترويضها بالمداهنة- في جهة الناس بواسطة إتاحة مكانٍ لهم في عملها، سلطةٌ وضعت الناس خلفها فاستدرجتهم للتواطؤ معها بدل إجبارهم على الرضوخ لها. ورسمت هذه السلطة حدود الفصل بين ذوات السلطة ومواضيعها، لا ضمن الجسم الوطني ولكن -كما تمّ تنظيمه في خطابات الإمبريالية العديدة- بين جسمٍ وآخر، الشعوب «غير المتحضّرة» التي يُطلق العنان لمفاعيل السلطة على أجسادها بأكبر مقدار من القوة والمَسْرَحة، كما تجلّت على منصّة الإعدام. بتعبيرٍ آخر، كانت تلك سلطةً هدفت إلى مفعولٍ بلاغي عبر تمثيلاتها للآخَرية (otherness) بدل استهدافها أيّ مفاعيل انضباطية.

وعلى الرغم من ذلك، يجب ألّا يقوّم مركّب العرض من حيث اقتصاده الإيديولوجي فحسب، فبينما شرعت المتاحف والمعارض في محاولة الفوز بقلوب وعقول زائريها، جلب هؤلاء الزوّار أجسادهم معهم أيضًا، متسبّبين بمشكلاتٍ معماريةٍ عويصةٍ كتلك

التي أثارها تطوّر أرخبيل الاعتقال. يجادل فوكو في أنّ ميلاد الأخير تطلّب إشكاليةً معماريةً جديدة:

> معمار لم يعد يُبنى كي يُرى فحسب (كما هو الحال مع القصور الباذخة)، أو للإشراف على الفضاء الخارجي (كما هو الحال في هندسة الحصون)، بل ليتيح تحكّمًا داخليًّا مفصّلًا وممفصَلًا، وذلك لجعل من هم في داخله مرئيين، وبصورةٍ أعمّ، معمار يشكّل عاملًا في تغيير الأفراد: التأثير في من يؤويهم، السيطرة على سلوكهم، حمل آثار السلطة إليهم، التمكّن من معرفتهم، تغييرهم.
> (Foucault, 1977: 172)

وكما يلاحظ دافيسون، طرح تطوّر مركّب العرض أيضًا متطلّبًا جديدًا: أن يتمكّن الجميع من الرؤية، وألّا يقتصر ذلك على رؤية فخامة واجهات المبنى، بل رؤية محتوياتها أيضًا. وقد خلق هذا أيضًا سلسلةً من المشكلات المعمارية التي لم يتمّ حلّها في آخر المطاف إلّا عبر «اقتصادٍ سياسي للتفاصيل» مشابهٍ لذلك الذي طُبّق لتنظيم العلاقات بين الأجساد والمكان والزمان ضمن الإصلاحية، ففي بريطانيا وألمانيا وفرنسا، شهد أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فيضًا من المسابقات المعمارية برعاية الدولة لتصميم متاحف انتقل التركيز فيها إلى شكلٍ بعيدٍ عن تنظيم فضاءات العرض من أجل المتعة الخاصّة للأمير أو السيّد الأرستقراطي، واتّجاهًا نحو تنظيم الفضاءات والرؤية التي ستمكّن المتاحف من العمل كجهازٍ للإرشاد العمومي (Seling, 1967). ولكن، كما أوضحت سابقًا،

سيكون من المضلّل النظر إلى الإشكاليات المعمارية لمركّب العرض على أنّها تعكس المبادئ المشتملية. إنّ أثر تلك المبادئ، كما يجادل فوكو، كان في إلغاء الجمهور الذي يؤخذ كـ«كتلةٍ متراصّة، ومجال مبادلاتٍ متعدّدة، وذاتيّاتٍ فرديةٍ تنصهر، وأثر جمعي واحد» واستبداله «بمجموعةٍ من الفردانيات المتفرّقة» (Foucault, 1977: 201). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ المشتملية كما يلاحظ جون ماك آرثر (John MacArthur) هي مجرّد تقنيةٍ وليست في حدّ ذاتها نظامًا انضباطيًّا أو جزءًا من نظام، وتأثيراتها المحتملة، مثل كلّ التقنيات، لا تُستنفد كلّها بنشرها داخل أيّ نظامٍ يصادف أن تكون مستخدمةً فيه (MacArthur, 1983: 192-3). إنّ خصوصية مركّب العرض لا يمكن العثور عليها في قلبها مبادئ المشتملية، فهي تتمثّل بالأحرى في ضمّ جوانب من هذه المبادئ مع جوانب من مبادئ البانوراما، مشكّلةً بذلك تكنولوجيا للإبصار لا تفيد في تذرية وتشتيت الحشد، بل في تنظيمه، وقد قامت بذلك بجعله مرئيًّا لذاته، فأصبح الحشد نفسه هو الفرجة النهائية.

أوعز توجيهٌ من «عظة قصيرة للمتفرجين» في معرض البلدان الأميركية (Pan-American Exposition) في العام 1901: «تذكّر من فضلك أنّك حالما تدخل عبر البوابات، فستصبح جزءًا من العرض» (مذكورٌ في: Harris, 1978: 144). وكان ذلك صحيحًا أيضًا فيما يخصّ المتاحف والمتاجر الكبرى التي كانت تحتوي على قاعات عرض، مثل كثيرٍ من قاعات عرض المعارض الرئيسية، تؤمّن إطلالةً أفضل تمكن منها ملاحظة كامل تموضع الزوّار الآخرين

وأنشطتهم[27]. إلّا أنّ المعارض هي التي طوّرت هذه الخاصّية إلى مدًى أبعد، وذلك ببناء مواقع رؤيةٍ يمكن منها استعراضها ككلّيات: وظيفة برج إيفل (Eiffel) في معرض باريس للعام 1889 مثلًا. أن تَرى وأن تُرى، أن تستعرض وأن تخضع دائمًا للمراقبة، أن تكون موضوع نظرةٍ غير معروفةٍ ولكن مُتحكِّمة: بهذه الطرق، حقّقت المعارض، بوصفها عوالم صغرى صارت مرئيةً لنفسها باستمرار، بعضَ مُثُل المشتملية، بتحويل الحشد إلى جمهورٍ يُعاين باستمرار، يراقب ذاته، وينظّم ذاته، ودائم الانتظام، كما توحي السجلّات التاريخية- مجتمع يعتني بنفسه.

ضمن نظام النظر المنظّم تراتبيًا للإصلاحية التي يُراقَب فيها كلّ مستوى من النظر بمستوًى أعلى منه، يشكّل النزيل نقطةً تنتهي عندها كلّ تلك النظرات، ولكنّه لا يستطيع أن يُرجع النظر إلى نفسه أو أن ينظر إلى مستوًى أعلى. أما مركّب العرض، على العكس من ذلك، فقد استكمل نظام نظرٍ ذاتيّ المراقبة، يمكن فيه أن تتبادل الذات مكانها مع الموضوع، ويأتي إليه الحشد كي يتواصل مع ذاته وينظّمها عبر استبطان النظرة المثالية والمتساوقة لذاته كما تُرى عبر الرؤية المُتحكّمة للسلطة- مكانٌ للنظر متاحٌ للجميع. وقد حقّقت المعارض في تلك الدمقرطة لعين السلطة طموح بنثام في الوصول إلى نظام نظرٍ يكون فيه الموقع المركزي متاحًا للجمهور في كلّ الأوقات، فصار درسًا نموذجيًّا في التربية

---

(27) للاطّلاع على تفاصيل استخدام البناء الدائري والمعارض لهذا التأثير في المتاجر الكبرى، انظر فيري (Ferry, 1960).

المدينية نظّم به المجتمع نفسه عبر الرصد الذاتي. لكنّه بالطبع رصدٌ للذات من منظورٍ معين. وكما يعبّر عن ذلك مانفريدو تافوري (Manfredo Tafuri):

> كانت الأروقة والمتاجر الكبرى في باريس بالتأكيد، مثلها مثل المعارض الدولية، أمكنةً وجد فيها الحشد ـالذي صار هو نفسه فرجةً ـ الوسائلَ المكانيةَ والبصريةَ لتعليم الذات من وجهة نظر رأس المال.
>
> (Tafuri, 1976: 83)

إلّا أنّ ذلك لم يكن إنجازًا للمعمار وحده. فيجب أن تؤخذ بالاعتبار أيضًا القوى التي شكّلت، في صياغتها مركّبَ العرض، جمهورَها وخطابَها.

مشاهدة الأشياء

يبدو مستبعدًا أن يفكّر أحدٌ في اقتحام المتحف البريطاني في حال حدوث ثورة. وربّما كان الأمر كذلك دومًا. لكنّ الخوف من أن يثير المتحف الرغبة في الانتقام منه من الدهماء كان في أوائل تاريخه حقيقيًّا بشكلٍ كافٍ كي يُحسب له حساب، ففي العام 1780، في غمرة أعمال الشغب التي أُطلق عليها فتنة غوردون (Gordon Riots)، تمّ نشر قوّاتٍ في حدائق المتحف ومبانيه، وفي العام 1848، عندما خرج الميثاقيون في مسيرةٍ لتسليم ميثاق الشعب إلى البرلمان، استعدّت السلطات لحماية المتحف باحتراسٍ كما لو كان إصلاحية. وأدّى موظّفو المتحف اليمين القانونية بوصفهم شرطةً من رتبةٍ

خاصة، وبُنيت التحصينات في محيط المتحف، واحتلّت المتحفَ حاميةٌ مكوّنةٌ من موظّفي المتحف وقوّاتٍ نظامية ومتقاعدين من منطقة تشيلسي (Chelsea)، مسلّحين ببنادق وحرابٍ وسيوف، ومعهم مؤونةٌ تكفي لحصار ثلاثة أيام، وحُملت حجارةٌ إلى السطح كي يُقذف بها الميثاقيون في حال استطاعوا اختراق التحصينات الخارجية في محيط المتحف[28].

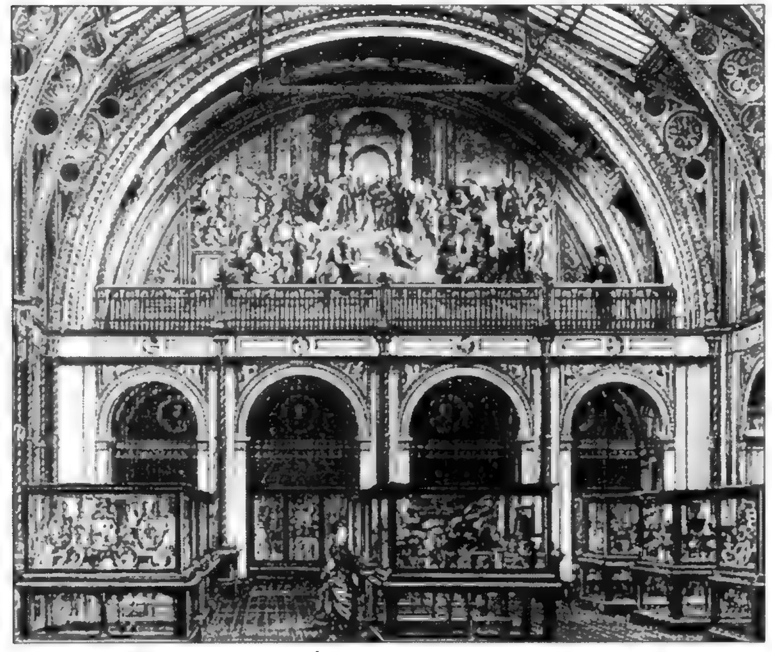
ظلّت الحوارات بشأن التوجّه السياسي للمتحف مسكونةً بالخوف من الحشود لأكثر من قرن. وعلى الرغم من أنّه كان مسلّمًا به أنّ المتحف البريطاني هو متحفٌ عمومي، إلّا أنّ مفهوم العموم كان محدودًا. كان الزوّار يدخلون مجموعاتٍ من خمسة عشر شخصًا فقط، وكان لزامًا عليهم أن يبرزوا وثائق إثبات شخصيّاتهم للفحص قبل أن يُمنحوا الموافقة على دخول المتحف، وهي موافقةٌ لم تكن تُمنح إلّا إذا تبيّن أنّهم «ليسوا موضع اعتراض» (Wittlin, 1949: 113). وعندما اقتُرحت تغييراتٌ على هذا التوجه السياسي، عارضها أمناء المتحف والقيّمون عليه خوفًا من أن يفسد جموح الدهماء العرض المتناسق للثقافة والمعرفة. وعندما قُدّم اقتراحٌ، بعد فترةٍ وجيزةٍ من تأسيس المتحف، بأن تكون هنالك أيّامٌ عامّةٌ يُسمح فيها بالدخول من دون قيود، تمّ خنقه في مهده، على أساس أنّ بعض الزوّار الآتين من الشارع ـكما عبّر أحد الأمناءـ لا بدّ أن يكونوا «تحت تأثير المُسكرات» ولن يمكن أبدًا

---

(28) لمزيدٍ من التفاصيل، انظر ميلر (Miller, 1974).

«التحكّم في انضباطهم»، وإذا تمّ السماح بأيّامٍ عامّة، تابع الدكتور ورد (Dr. Ward):

> فسيكون من الضروري للأمناء أن يتواجدوا في لجنةٍ تكون حاضرةً، ويكون فيها قاضيا صلحٍ على الأقلّ وشرطةٌ من قسم بلومزبري... ويدعمهم حارسٌ من أولئك الذين يحرسون المسارح عادةً، وحتّى بعد كلّ هذا، لا بدّ أن تقع حوادث، وسوف تقع.
>
> (ذُكر في: Miller, 1974: 62)



الشكل 3.2 متحف ساوث كينزينغتون (لاحقًا متحف فيكتوريا وألبرت): داخل القاعة الجنوبية في القسم الشرقي، من الجنوب، 1876 (رسم جون واتكينز)

المصدر: (Physik, 1982)

قُدّمت اعتراضاتٌ مماثلةٌ في العام 1835، عنما شُكّلت لجنةٌ مختارةٌ للتحقيق في إدارة المتحف، فقدّمت هذه اللجنة اقتراحًا بفتح المتحف خلال عطلة عيد الفصح لتيسير حضور الطبقات العاملة. ولكن بعد عقودٍ قليلة، تمّ حل المسألة نهائيًّا لمصلحة المصلحين. تميّز التحوّل الأبرز في موقف الدولة حيال المتاحف بافتتاح متحف ساوث كينزينغتون في العام 1857 (انظر الشكل 3.2). وقد كُرّس المتحف رسميًا، بعد أن خضعت إدارته في النهاية لإشراف مجلس التعليم، لخدمة جمهورٍ واسعٍ وغير متمايز، وبساعات افتتاح وسياسة دخولٍ مصمّمةٍ لتسهيل دخول الطبقات العاملة إلى أقصى حد. وقد أثبت هذا التوجّه السياسي نجاحًا ملفتًا أيضًا في جذب أكثر من خمسة عشر مليون زائر بين العامين 1857 و1883، أكثر من ستة ملايين ونصف منهم حضروا في المساء، وهو الوقت المفضّل لزوّار الطبقات العاملة الذين ظلّوا، بحسب الظاهر، خارج تأثير الكحوليات إلى حدٍّ كبير. دحض هنري كول، أوّل مديرٍ للمتحف، وهو داعيةٌ متحمّسٌ للدور الذي يجب أن تلعبه المتاحف في تشكيل ثقافةٍ عامّةٍ عقلانية، بشدّةٍ التصوّرات عن الرعاع الجامحين التي كوّنت الاعتراضات المبكّرة على التوجّهات السياسية للدخول المفتوح. ومن خلال إبلاغه لجنة مجلس العموم في العام 1860 بأنّ شخصًا واحدًا فقط من زوّار المتحف تمّ منعه من الدخول لأنّه لم يكن قادرًا على أن يمشي بثبات، مضى ليلفت نظر اللجنة إلى أنّ مبيعات الكحول في المقاصف بلغت وسطيًّا، كما يوجزها ألتيك، «قطرتين ونصف من النبيذ، تسعة أعشار قطرة

من البراندي، وعشر قطراتٍ ونصف من الجعة المعبّأة للشخص الـواحـد» (Altick, 1978: 500). وبتعاظم الأدلّـة على انتظام المتحف العمومي الموسّع لوصول العامّة، فقد لان حتّى المتحف البريطاني، فباشر في العام 1883 برنامجًا لتحفيز السماح بالافتتاح في الساعات المسائية.

وهكذا، مثّل متحف ساوث كينزينغتون انعطافةً فارقةً في تطوّر التوجّه السياسي للمتحف البريطاني، وذلك بالإفصاح بشكلٍ واضحٍ عن مبادئ المتحف الحديث، الذي نُظر إليه بصفته أداةً للتربيةِ العامة. وقد وفّر محورًا تطوّر حوله مجمّع متحف لندن طيلة بقيّة القرن، وأثّر تأثيرًا كبيرًا في تطوّر متاحف المدن والبلدات الإقليمية. استفادت هذه المتاحف بسرعةٍ من قانون المتاحف للعام 1845 (وهو لم يُستخدم بعد ذلك إلّا لمامًا) الذي مكّن السلطات المحلية من تأسيس متاحف وصالاتٍ لعرض الفنون: ازداد عدد المتاحف العمومية في بريطانيا من 50 متحفًا في العام 1860 إلى 200 في العام 1900 (White, 1983)، لكنّ متحف ساوث كينزينغتون بدوره استمدّ دافعه الرئيس من المعرض الدولي الذي تغلّب أيضًا على شبح الحشد بإرسائه علاقةً تربويةً جديدةً بين الدولة والشعب. وقد أثير هذا الشبح مرّةً ثانيةً في نقاشاتٍ أطلقها مقترحٌ لجعل الدخول إلى المعرض مجّانيًّا. وهكذا جادل أحد مراسلي جريدة **التايمز** (*The Times*) في أنّه لا يمكن إلّا توقّع انتهاك قواعد اللياقة وحقوق الملكية إذا سُمح «لجلالة الدهماء» بالدخول المجاني. وقد تفاقمت هذه المخاوف بعد الاضطرابات الثورية للعام 1848، ما دفع عدّة ملوكٍ أوروبيين إلى

التماس أن يُحظر الحفل الافتتاحي (المقرّر عقده في يوم العمال) على العامّة، خوفًا من أن يشعل ذلك شرارة تمرّدٍ قد يؤدّي، بدوره، إلى اندلاع حريقٍ أوروبي عامّ (Shorter, 1966). كان هنالك إذًا خوفٌ من العدوى الاجتماعية إذا سُمح للطبقات العاملة بالاختلاط مع الطبقات العليا.

وفي ضوء ذلك، تبيّن أنّ المعرض الدولي شكلٌ انتقالي. فبينما كان مفتوحًا للجميع، كان أيضًا يرتّب طبقات جمهوره بتأمين أيّام دخولٍ مختلفةً لمختلف الطبقات عبر تنظيم أسعارِ دخولٍ متفاوتة. ورغم هذا التقييد، تبيّن أنّ المعرض كان حافزًا عظيمًا لتطوّر التوجّهات السياسية للدخول المفتوح. وقد جذب المعرض بنفسه ستة ملايين زائر، إلّا أنّه حفّز أيضًا بشكلٍ واسعٍ الإقبال على أبرز متاحف ومعالم لندن التاريخية: ازدادت الزيارات للمتحف البريطاني على سبيل المثال من 720643 في العام 1850 إلى 2230242 في العام 1851 (Altick, 1978: 467). لكن ربّما كان الأهمّ انتظام الجمهور، الذي أبدى ـعلى رغم استخدام ألف شرطي إضافي وعشرة آلاف جندي على أهبة الاستعدادـ ما يكفي من التقدير والتهذيب في احتماله ونأيه التام عن السياسة. وأكثر من ذلك، حوّل المعرض وحش الدهماء المتعدّد الرؤوس إلى حشدٍ منظّم، فكان منظره جزءًا من الفرجة ومشهدًا مبهجًا في ذاته. حتى أنّ الملكة فيكتوريا حين سجّلت انطباعاتها عن حفلة الافتتاح، أسهبت بشكلٍ خاصٍّ حول سرورها لرؤية حشدٍ بمثل هذه الضخامة والانتظام والوداعة مجتمعًا في مكانٍ واحد:

> بدا الغرين بارك والهايد بارك كتلةً واحدةً من البشر المحتشدين بكثافة، في أفضل مزاجٍ وأعلى حماسة. لم أرَ هايد بارك يومًا كما بدا يومها ممتلئًا بالجموع على مدّ البصر.
>
> (ذُكر في: Gibbs-Smith, 1981: 18)

ولم يكن ذلك ممّا لم يُعدّ له. كان جمهور الطبقة العاملة الذي اجتذبه المعرض جمهورًا تمّ ضبط سلوكه بالشكل المطلوب في التاريخ السابق لمعارض معهد الميكانيك. كانت هذه المعارض، المكرّسة لعرض التجهيزات والعمليات الصناعية، رائدةً في تبنّي التوجّهات السياسية لأسعار الدخول المخفضّة وساعات الافتتاح المتأخّرة لتشجيع حضور الطبقة العاملة، قبل فترةٍ طويلة من تبنّيها من قِبل مجموعة المتاحف الرسمية. وقد سعت بذلك أيضًا إلى أن تُمرّن زوّارها على أنماط السلوك المطلوب إن تمّ إدخالهم لتلك المعارض. فترشد كتيبات التعليمات الزوّار من الطبقة العاملة إلى كيفية تقديم أنفسهم، مع تشديد خاصٍّ بألّا يأتوا إلى المعرض بثياب عملهم، والدافع إلى ذلك جزئيًّا هو تجنّب أن يلطّخوا بها المعروضات، وكذلك عدم تشتيت الانتباه عن مسرّات المشهد العامّ للفرجة، وبالفعل، كي يصبحوا جزءًا من ذلك المشهد:

> وها هنا زائرٌ من نوعٍ آخر، ميكانيكيٌّ قرّر أن يكافئ نفسه ببضع ساعاتٍ من الترفيه والإجازة من العمل، فيترك «ورشته الكئيبة» وطاولة عمله القذرة كي يرتدي بدلة مساء السبت ويأتي إلينا- شيء محترم وذو قيمة.
>
> (Kusamitsu, 1980: 77)

وباختصار، ورث المعرض الدولي، ولاحقًا المتاحف العمومية التي تطوّرت في أعقابه، جمهورًا جاهز التشكيل بمجموعةٍ من العلاقات التربوية طوّرتها في البدء مؤسّساتٌ تطوّعية ـ سوف يطلق عليها غرامشي لاحقًا تسمية عالم المجتمع المدني ـ وكان مقدّرًا لها أن تتعزّز بشكلٍ أكثر شموليةً داخل الجسم الاجتماعي عبر إخضاعها لتوجيه الدولة.

ليس هو إذًا تاريخًا للاحتجاز بل تاريخٌ لفتح الأشياء على سياقاتٍ للفحص والرؤية أكثر عمومية: هذا هو اتّجاه الحركة التي تجسّدت في تشكيل مركّب العرض. حركةٌ ساعدت في الوقت عينه في تشكيل جمهورٍ جديدٍ وفي إدخاله في علاقاتٍ جديدةٍ من البصر والرؤية. وبالطبع، فإنّ مسار هذه التطوّرات في بريطانيا لم يُتّبع بالضبط في أيّ مكانٍ آخر في أوروبا. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الاتّجاه العامّ للحركة كان هو نفسه. وفي حين مرّت المجموعات المبكّرة (سواءٌ أكانت مواضيع علمية أم تحفًا أم أعمالًا فنية) بتسمياتٍ مختلفة (متاحف، قاعات درس، خزائن العجائب، حجرات التحف، حجرات الفن) وأدّت وظائف مختلفة (تخزين المعرفة ونشرها، استعراض سلطة الأمراء والأسياد الإقطاعيين، تعزيز السمعة والسيرة المهنية)، فقد تشاركت بشكلٍ عامٍّ في مبدأين رئيسين: الملكية الخاصة، والدخول المقيّد إليها[29]. إنّ تشكّل مركّب العرض تضمّن قطيعةً مع هذين المبدأين، وذلك بتفعيل انتقال كمّياتٍ كبيرةٍ من الممتلكات الثقافية

(29) تمّ عرض مقدِّمةٍ شاملةٍ لهذه الأشكال السابقة من إيمبي وماكغريغور (Impey and MacGregor, 1985) وبازان (Bazin, 1967).

والعلمية من الملكية الخاصّة إلى الملكية العامّة، حيث احتوت عليها مؤسّساتٌ تديرها الدولة لمصلحة جمهورٍ عامٍّ وواسع.

تمثّلت أهمية تشكّل مركّب العرض، منظورًا إليه من هذه الزاوية، في توفير أدواتٍ جديدةٍ للتنظيم الأخلاقي والثقافي للطبقات العاملة. إنّ المتاحف والمعارض، باستفادتها من تقنيات العرض وضروب بلاغته والعلاقات التربوية التي تطوّرت في أشكال المعارض في أوائل القرن التاسع عشر، وفّرت سياقًا أمكن فيه جمع جمهورَي الطبقة العاملة والطبقة الوسطى معًا، بحيث صار ممكنًا تعريض جمهور الأولى -بعد تدريبه على أشكال التصرف التي تلائم تلك المناسبة- لتأثير الأخيرة التحسيني. هو إذًا تاريخٌ لتشكّل جمهورٍ جديدٍ وإدراجه ضمن علاقاتٍ جديدةٍ من السلطة والمعرفة، ولكنّه تاريخٌ صاحَبه تاريخٌ موازٍ استهدف تحطيم العلاقات السابقة للعروض الشعبية والجماهير التي تضمّنتها وأنتجتها. وفي بريطانيا، اتخذ ذلك -ضمن أمورٍ أخرى- شكلَ هجومٍ منسّقٍ على المهرجانات الشعبية، بسبب ارتباطها بأعمال الشغب والكرنفال وعروضها الجانبية، وعروض الوحوش والغرائب التي صار يُنظر إليها الآن، بعد أن فقدت حماية شخصياتٍ من النخبة، بصفتها عقباتٍ أمام التأثير العقلاني لمركّب العرض المعاد هيكلته.

وعلى الرغم من ذلك، صارت المهرجانات في أواخر القرن تُسوَّق بصفتها مساعدًا بدلًا من مهدّدٍ للنظام العامّ، وكان ذلك جزئيًّا بسبب أنّ مكننة المهرجانات أدّت إلى أن تتوافق تساليها بشكلٍ متزايدٍ مع قيم الحضارة الصناعية، وأن تصبح شاهدًا على

فضائل التقدّم[30]. لكنّ ذلك كان أيضًا بسبب التغيّرات في سلوك مرتادي المهرجان. وبنهاية القرن نرى، كما يجادل هيو كانينغهام (Hugh Cunningham)، أنّ «ارتياد المهرجانات أصبح مكوّنًا اعتياديًا نسبيًا في عالم الترفيه المقبول» عندما «صارت المهرجانات مُحتملة، وآمنة، وفي وقتٍ لاحقٍ موضوعًا للحنين وإحياء التراث» (Cunningham, 1982: 163). إنّ الموقع الأساسي لهذا التحوّل للمهرجانات وسلوك جماهيرها ـ على رغم أنّه لم يكن تحوّلًا كاملًا بالشكل الذي يقترحه كانينغهام ـ تمّ توفيره عبر مناطق مخصّصة للمهرجان ومصاحبةٍ لمعارض أواخر القرن التاسع عشر. وكان هذا الموقع هو المكان الذي تجاورت فيه الثقافتان إحداهما مع الأخرى، فشكّلت مناطق المهرجان نوعًا من المنطقة الفاصلة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، حيث سعت الأولى إلى أن تمدّ يدها للأخيرة لتُلطّفها. وفي البدء أسّست مناطق المهرجان هذه نفسها بشكلٍ مستقلٍّ عن المعارض الرسمية ولجان تنظيمها. وكنتاجٍ لمبادرةٍ من التجار ومنظمي العروض الشعبية المتعطشين للاستفادة من السوق الذي توفّره المعارض، تكوّنت مناطق المهرجان هذه غالبًا من خليطٍ عفوي من كلا التسالي الشعبية الجديدة (الألعاب الميكانيكية) وتلك التقليدية (عروض الغرائب... إلخ)، والتي كثيرًا ما سخرت من ادّعاءات المعارض التي تلتحق بها. ويلخّص بيرتون بينيديكت (Burton Benedict) العلاقات بين المعارض

(30) لقد تطرّقتُ إلى هذه المسائل في مكانٍ آخر. انظر بينيت (Bennett, 1983, 1986).

وبين أقسام الملاهي الملحقة بها في أواخر القرن التاسع عشر في أميركا كالتالي:

> كان كثيرٌ من تقنيات العرض المستخدمة في أقسام الملاهي محاكاةً ساخرةً لمقابلاتها في المعرض الرئيس. فالعملقة (Gigantism) صارت ألعابًا ضخمةً أو وحوشًا بشعة. والمنشآت العالية البديعة صارت قلّابات ملاهٍ متهاوية ودوّارة. والشخصيات الأنثوية المجازية المهيبة التي ترمز إلى الأمم (تمثال الحرية، بريتانيا) استُبدلت بها شخصياتٌ ذكوريةٌ هزلية (العم سام، جون بول John Bull). ففي معرض شيكاغو للعام 1893، عاكس التمثال الأنثوي المذهّب للجمهورية في ساحة الشرف تمثالًا ميكانيكيًا ضخمًا للعمّ سام في جناح الملاهي الذي كان يذيع أربعين ألف خطبة عن مزايا أربطة الأحذية من ماركة هاب غور (Hub Gore). لقد أفسح المروّجون الجادّون للصناعيين والحكومات في المعرض الرئيس المجال في قسم المهرجان للمنادين والمصوّتين. ولم يعد مطلوبًا من أفراد الجمهور أن يلعبوا دور المتفرّجين المعجبين، بل كانوا يدعون لأن يأخذوا دور المشاركين المتهوّرين. حلّت البلبلة محلّ النظام، والتسلية محلّ التعليم.
>
> (Benedict, 1983: 53-4)

وكما يواصل بينيديكت في ملاحظاته، فقد قاد التوتّر الناتج بين المهرجان غير الرسمي والعرض الرسمي إلى أن «يسعى منظمو المعرض جاهدين لتحويل منطقة الملاهي إلى مشروعٍ تعليمي، أو على الأقلّ إلى تنظيم نوع المعروضات فيه». ولم ينجحوا تمامًا

في سعيهم هذا. ولمّا دخل القرن العشرون، بقيت مناطق الملاهي موقعًا للمتع الممنوعة ـللعروض الساخرة والدعارةـ وتلك التي هدفت المعارض إلى أن تبلى وتُهجر. فقد بدا أنّ «المتاجرين بالوحوش والمروّجين لأنواعٍ أخرى من المناظر الغريبة» الذين تكلّم عنهم ألتيك، كانت لهم شواهد كثيرةٌ في معرض بنما باسيفيك في العام 1915 أكثر ممّا شوهد قبل ذلك بقرنٍ في مهرجان بارثولومِيو (Bartholomew) الذي سمّاه الشاعر ووردزورث (Wordsworth) بـ«برلمان الوحوش» (McCullough, 1966: 76). وعلى الرغم من ذلك، ما كان واضحًا هو إعادة هيكلةٍ كبيرةٍ في الاقتصاد الإيديولوجي لمناطق الملاهي تلك، نتيجةً لدرجة استطاعة سلطات المعارض، في إخضاعها أشكالًا أكثر تشددًا من التحكّم والتوجيه، أن توائم موضوعاتها مع موضوعات المعارض الرسمية، ومن ثمّ موضوعات بقيّة مؤسّسات مركّب العرض. وتشي الأدلة بأنّ المتاحف جذبت أكثر ما جذبت الطبقات الوسطى وأفراد الطبقة العاملة المهرة والمحترمين، وقد بدا من المرجّح أنّ الحال كان ينطبق أيضًا على المعارض. وعلى الرغم من ذلك، فقد أوجد الرابط بين المعارض وبين مناطق المهرجان الملحقة بها، طريقًا استطاع عبره مركّب العرض والحقول المعرفية والمعارف التي شكّلت خطابه أن تحرز تأثيرًا اجتماعيًّا أوسع وأكثر شمولًا.

حقول العرض المعرفية

شكّلت فضاءَ التمثيل الذي كوّنه مركّب العرض، العلاقاتُ بين مجموعةٍ من الحقول المعرفية الجديدة: التاريخ وتاريخ الفن

والأركيولوجيا والجيولوجيا والبيولوجيا والأنثروبولوجيا. وبينما اهتمّت الحقول المعرفية المرتبطة بأرخبيل الاعتقال بتحويل الجموع إلى فردانيات، جاعلةً الثانية مرئيةً من السلطة وقابلةً للسيطرة، فإنّ توجّه هذه الحقول المعرفية -كما تمّ استخدامها ضمن مركّب العرض- يمكن تلخيصه على أفضل وجهٍ بعبارة «اعرض وتكلّم». ومالت هذه الحقول المعرفية إلى التعميم في تركيزها. وكان كلّ حقلٍ معرفيّ، في استخدامه المتحفي، يهدف إلى تمثيل نوعٍ معيّنٍ وإدخاله في سلسلةٍ تطوّرية تُعرض على الجمهور.

وكانت مبادئ التصنيف هذه غريبةً على القرن الثامن عشر. وهكذا تمّ في متحف السير جون سون عرض الطرز المعمارية من أجل إثبات ديمومتها الأساسية بدل تغيّرها وتطوّرها (Davies, 1984: 54). كما أنّ ظهور إطارٍ مؤرخنٍ لعرض التحف الفنية الإنسانية في متاحف أوائل القرن التاسع عشر يعدّ إذًا ابتكارًا مهمًّا، لكنّه لم يكن الوحيد من نوعه. وكما يظهِر ستيفن بان، فإنّ بروز «إطارٍ تاريخي» لعرض معروضات المتاحف كان متزامنًا مع تطوّر مجموعةٍ من الممارسات التخصّصية وممارساتٍ أخرى هدفت إلى إعادة إنتاج الماضي المصادَق عليه وتمثيلاته على شكل سلسلةٍ من المراحل المفضية إلى الحاضر، على سبيل المثال الممارسات الجديدة في كتابة التاريخ المرتبطة بالرواية التاريخية وتطوّر التاريخ باعتباره حقلًا معرفيًّا اختباريًّا (Bann, 1984). وكوّن هذان التطوّران بينهما فضاءً جديدًا للتمثيل معنيًّا بتصوير تطوّر الشعوب والدول والحضارات عبر الزمن الذي تمّ تصوّره كسلسلةٍ تدريجيةٍ من المراحل التطوّرية.

ويقترح جيرمان بازان (Germain Bazin) أنّ الثورة الفرنسية لعبت دورًا رئيسًا في فتح هذا الفضاء التمثيلي عن طريق كسر سلسلة تعاقب الأسر الملكية التي أمّنت سابقًا وحدةً لتدفّق الزمن وتنظيمه (Bazin, 1967: 218). كانت فرنسا بالتأكيد هي التي تطوّرت فيها أوّلًا تلك المبادئ المؤرخنة لعرض المتحف. ويركّز بازان على التأثير التكويني لمتحف المعالم الأثرية الفرنسية (Musée des monuments français) (1795) في عرض الأعمال الفنية في صالات العرض المخصّصة لفتراتٍ مختلفةٍ بحيث يأخذ مسار الزائر طريقًا ينقله من الفترات السابقة إلى الفترات اللاحقة، مع هدف عرض أعراف الرسم الخاصّة بكلّ عصرٍ وتطوّرها التاريخي. ويعطي بازان أهميةً مماثلةً لمجموعة ألكسندر دو سوميرار (Alexandre du Sommerard) في فندق دو كلوني (Hôtel de Cluny) التي هدفت كما يبرهن بان إلى «بناءٍ تكاملي للكلّيات التاريخية»، وإلى خلق انطباعٍ عن محيطٍ أصيلٍ تاريخيًّا يدلّ على صلةٍ أساسيةٍ وعضويّةٍ بين القطع الأثرية المعروضة في غرف مصنّفةٍ بحسب الفترة (Bann, 1984: 85).

ويجادل بان في أنّ هذين المبدأين ـصالة العرض المتدرّج (*galleria progressiva*) وغرفة عرض الحقبة التاريخيةـ يُستخدمان منفردين أحيانًا ومجتمعين في أحيانٍ أخرى، ويشكّلان شاعريةً مميزةً للمتحف التاريخي الحديث. لكن من المهمّ إضافةُ أنّ هذه الشاعرية أظهرت ميلًا ملحوظًا إلى أن تؤمّم. وإن أصبح المتحف ـكما يقترح بازانـ «واحدةً من المؤسّسات الأساسية للدولة الحديثة» (Bazin, 1967: 169)، فإنّ الدولة أيضًا أضحت على نحوٍ متزايدٍ دولةً قومية.

تجلّت أهمّية ذلك في العلاقات بين زمنين تاريخيين جديدين -زمن وطني وزمن كوني- نجما عن ازديادٍ في العمق الرأسي للزمن التاريخي حين تمّ دفعه أكثر فأكثر إلى الماضي وجلبه على نحوٍ متزايدٍ إلى الحاضر. وفي ظلّ زخم التنافس بين فرنسا وبريطانيا على الهيمنة في منطقة الشرق الأوسط، مدّت المتاحف، بارتباطاتها الوثيقة بالحفريات الأركيولوجية في ماضٍ يزداد عمقًا، آفاقها إلى ما وراء فترة العصور الوسطى والعصور القديمة الكلاسيكية لليونان وروما، لتشمل مخلّفات حضارات مصر وما بين النهرين. وفي الوقت عينه، تمّت أرخنة الماضي القريب، حين سعت الدول القومية الناشئة حديثًا إلى الحفاظ على تشكيلها وتخليده بصفته جزءًا من عملية وطننة (nationing) سكّانها، وهو أمر ضروري لمواصلة تطوّرها. كان بزوغ التفكير باحتمالية الوصول إلى تاريخ عالمي للحضارات وتجسيده في المجموعات الأثرية في متاحف القرن التاسع عشر العظيمة نتيجةً لأوّل هذه التطوّرات. أمّا التطوّر الثاني، فقد أفضى إلى أن تُلحق هذه التواريخ الشاملة بالتواريخ الوطنية، ضمن ضروب بلاغة كلّ مجمّعٍ من مجمّعات المتاحف الوطنية، حين مُثّلت مجموعات الموادّ الوطنية بصفتها حصيلةً وتتويجًا للقصّة العالمية لتطوّر الحضارة.

لم تكن عروض العيّنات الطبيعية أو الجيولوجية منظّمةً تاريخيًّا في أسلاف المتاحف العمومية في القرن التاسع عشر. على مدى معظم سنوات القرن الثامن عشر، دلّت مبادئ التصنيف العلمي على خليطٍ من نظم التفكير الثيوقراطية والعقلانية والارتقائية البدئية. وعند ترجمتها إلى مبادئ العرض المتحفي، كانت النتيجة

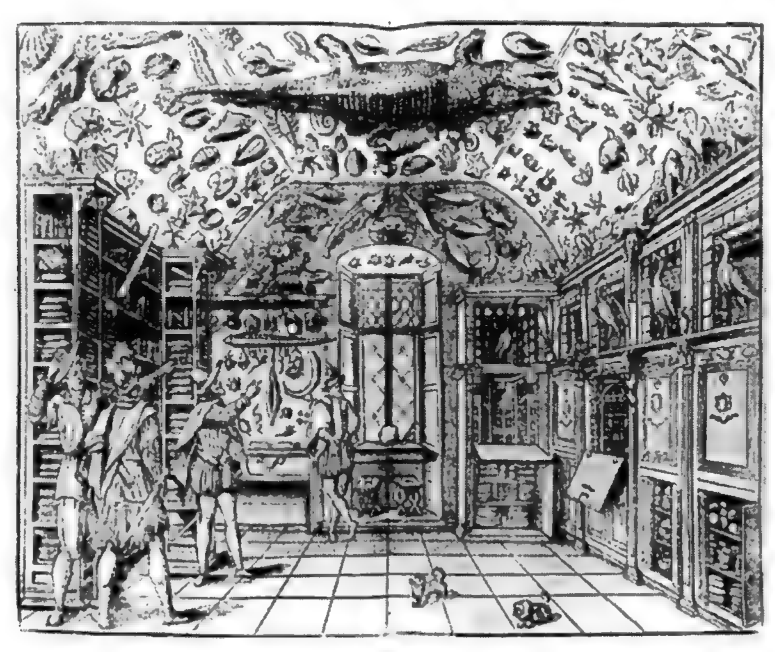
هي التصنيف بالجدول، وليس بالسلسلة، حيث وُضع كلّ نوعٍ مرتبًا بحسب خصائص تحمل معاني ثقافيةً للتشابه والاختلاف في مظهرها الخارجي بدل أن ترتَّب زمنيًّا في علاقات القَبل والبَعد. وقد جاءت التحدّيات الحاسمة لمثل هذه المفاهيم من التطوّرات في حقلي الجيولوجيا والبيولوجيا، لاسيّما عندما تداخلت أبحاثهما في الدراسة الطبقية للبقايا الأحفورية[31]. وعلى الرغم من ذلك، فيجب ألّا نهتم بتفاصيل هذه التطوّرات هنا. وفيما يخصّ تأثيرها في المتاحف، فإنّ أهمّيتها الرئيسة تمثلت في إتاحتها الفرصة لتصوّر وتمثيل الحياة العضوية بوصفها تتابعًا مرتّبًا زمنيًّا لأشكالٍ مختلفةٍ من الحياة، حيث تمّ تفسير التحوّلات بينها ليس بصفتها نتيجةً لصدماتٍ خارجية (كما كان الحال في القرن الثامن عشر)، بل نتيجة لزخمٍ داخلي مدرجٍ ضمن مفهوم الحياة نفسها[32].

وإذا كانت التطوّرات في حقلي التاريخ والأركيولوجيا سمحت ببروز أشكالٍ جديدةٍ من التصنيف والعرض والتي من خلالها صار ممكنًا أن تُحكى قصص الأمم وأن تُربط بالقصّة الأطول لتطوّر الحضارة الغربية، فإنّ التشكيلات الخطابية لحقلي الجيولوجيا والبيولوجيا في القرن التاسع عشر سمحت بإدراج تلك في السلاسل الثقافية ضمن السلسلة التطوّرية الأطول للزمن الجيولوجي والطبيعي. وأكملت متاحف العلوم والتكنولوجيا التي ورثت خطابات التقدّم

(31) للاطّلاع على تفاصيل هذه التفاعلات، انظر رادويك (Rudwick, 1985).

(32) أعتمد هنا على فوكو (Foucault, 1970).

المطوّرة في المعارض الوطنية والدولية، المشهد الارتقائي تمثيل تاريخ الصناعة والتصنيع على شكل سلسلةٍ من الابتكارات التقدّمية التي أدّت إلى الانتصارات المعاصرة للرأسمالية الصناعية.



الشكل 4.2 خزينة العجائب: متحف فيرانتي إمبيراتو في نابولي، 1599
المصدر: (Impey and MacGregor, 1985).

وعلى الرغم من ذلك، ففي سياق إمبريالية أواخر القرن التاسع عشر، يمكن القول إنّ توظيف الأنثروبولوجيا ضمن مركّب العرض هو الذي أثبت محوريته في عمله الإيديولوجي. وذلك لأنّ الأنثروبولوجيا لعبت دورًا حاسمًا في ربط تواريخ الأمم والحضارات الأوروبية بتواريخ وحضارات الشعوب الأخرى، لكنّ ذلك لم يتمّ

إلّا عن طريق فصل أحد الاثنين عن الآخر بتوفير استمراريةٍ متقطّعةٍ في نظام الشعوب والأعـراق- استمراريةٍ تسقط فيها «الشعوب البدائية» من التاريخ تمامًا كي تستقرّ في المنطقة الرمادية بين التاريخ والطبيعة. وقد أدّت هذه المهمّة في القرن السابق العروض المتحفية للغرائب التشريحية والتي بدا أنّها تثبت مفاهيم التعدّد الجيني لأصل الجنس البشري. وكان المثال الأكثر شهرةً هو حالة سارتجي بارتمان (Saartjie Baartman)، أو كما أُطلق عليها «فينوس قبيلة الهوتنتوت (Hottentot)»، والتي سبّبت أردافها البارزة -التي فُسرت على أنّها علامةٌ على تطوّرٍ منفصل- موجةً من التكهنات العلمية عندما عُرضت في باريس ولندن. وعند وفاتها في العام 1815، كشف تشريح الجثة الخصائص المزعومة لأعضائها التناسلية، وتمّ الاستشهاد بها سابقًا -وقد شُبّهت بتلك التي لدى قرود الأورانغ أوتان- دليلًا دامغًا على الادّعاء بأنّ الشعوب السوداء كانت حصيلة خطّ نسبٍ منفصل يعتبر، بطبيعة الحال، أقلّ شأنًا وأكثر بدائيةً ووحشية. وقد منح تأييدَه هذا المفهومَ مرجعٌ لا يقلّ عن كوفييه (Cuvier)، عبر تقديم تقرير تشريح جثة بارتمان وعرض أعضائها التناسلية «معدّةً بطريقةٍ تسمح للمرء بمعرفة طبيعة أشفار الفرج» (Cuvier، ذُكر في Gilman, 1985a: 214 - 15)، إلى الأكاديمية الفرنسية التي رتّبت عرضها في المتحف الإثنوغرافي في باريس (Musée d'Ethnographie de Paris) (يسمّى الآن متحف الإنسان Musée de l'homme).

وكـان تفنيد داروين (Darwin) لنظريات تعدّد النشوء (polygenesis) استتبع إيجاد طرقٍ مختلفةٍ لإثبات الوحدة المحطَّمة

للجنس البشري وتمثيلها. وعلى العموم، فقد تحقّق ذلك من خلال تمثيل «الشعوب البدائية» بوصفها حالاتٍ من تعطل التطوّر، كأمثلةٍ على مرحلةٍ مبكّرةٍ من تطوّر النوع البشري الذي تجاوزته الحضارات الغربية منذ فترةٍ طويلة. وفي الواقع، فإنّ هذه الشعوب تمّ تمثيلها بصفتها شواهد حية على أبكر مرحلةٍ من مراحل التطوّر البشري، ونقطة التحوّل من الطبيعة إلى الثقافة، ومن القرد إلى الإنسان، أي الحلقة المفقودة اللازمة لتفسير الانتقال من تاريخ الحيوان إلى تاريخ الإنسان. وكان قدَر «الشعوب البدائية»، وقد تمّ حرمانها من أيّ تاريخٍ خاصٍّ بها، أن يُنزل بها إلى قاع التاريخ البشري من أجل أن تشتغل تمثيليًّا بمثابة أساسٍ له، أساسٍ يبرز الخطاب المنمّق للتقدّم بالعمل كمقابلاتٍ له، ممثّلًا اللحظة التي انبثق فيها التاريخ البشري من الطبيعة ولكن قبل أن ينطلق في مساره بشكلٍ صحيح.

أمّا في شأن العرض المتحفي للمواد العائدة لمثل هذه الثقافات، فقد أدّى هذا التصوّر إلى ترتيبها وعرضها ـ كما في متحف بِيتْ ريفرز ـ وفقًا للنظام الجيني أو التصنيفي الذي يجمع معًا كلّ المواضيع ذات الطبيعة المتماثلة، بغضّ النظر عن تصنيفها الإثنوغرافي، بحيث توضع في سلسلة ارتقائيةٍ تتدرّج من البسيط إلى المعقّد (van Keuren, 1989). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ النتائج المترتّبة على هذه المبادئ من التصنيف تجلّت بشكلٍ أكثر دراميةً فيما يتعلّق بعرض البقايا البشرية. في متاحف القرن الثامن عشر، شدّدت مثل هذه العروض على الغرائب التشريحية والتي كان ينظر إليها في المقام الأوّل باعتبارها شاهدًا على غنى التنوّع في سلسلة الوجود الكوني.

ولكن بحلول أواخر القرن التاسع عشر، كانت البقايا البشرية غالبًا ما تُعرض بصفتها أجزاء من السلسلة الارتقائية، مع وضع بقايا شعوبٍ لا تزال موجودةً في المواقع الأبكر من تلك السلسلة. كان هذا ينطبق بصفةٍ خاصّةٍ على بقايا السكان الأصليين في أستراليا، ففي السنوات المبكّرة للاستيطان في أستراليا، لم تُبدِ متاحف المستعمرات إلّا قليلًا جدًّا من الاهتمام ببقايا السكان الأصليين (Kohlstedt, 1983). لكنّ انتصار نظرية النشوء والارتقاء أدّى إلى تحوّلٍ في هذا الوضع، وقاد إلى اغتصابٍ ممنهج للمواقع المقدّسة للسكّان الأصليين ـبواسطة ممثّلي المتاحف البريطانية والأوروبية والأميركية وكذلك الأستراليةـ من أجل الحصول على المواد التي توفّر الأساس التمثيلي لقصّة الارتقاء ضمن عروض التاريخ الطبيعي، وهو أمرٌ ذو دلالةٍ كافية[33].

سمح فضاء التمثيل المتشكّل في العلاقات بين المعارف التخصّصية المستخدمة ضمن مركّب العرض إذًا، ببناء نظامٍ للأشياء والشعوب مرتّبٍ زمنيًّا. وعلاوةً على ذلك، فإن ذلك النظام كان شموليًّا، بحيث يحتوي مجازيًّا على كلّ الأشياء والشعوب في تفاعلاتها عبر الزمن. وهو نظامٌ نظّم الجمهور الضمني ـوهو جماعة المواطنين البيض للقوى الإمبرياليةـ في وحدةٍ متّحدة، وذلك بإزالة انقسامات الكيان السياسي تمثيليًّا في سعيه لخلق «نحن» واحدةٍ تمّ تصور المنتمين لها بمثابة التحقّق الماثل، والمستفيد بالتالي، لعمليات النشوء والارتقاء، وتمّ تعريفهم بصفتهم وحدةً تقابل الآخرية البدائية

(33) للاطّلاع على التفسير الأكثر شمولًا، انظر مولفاني (Mulvaney, 1958: 30-1).

للشعوب المحتلّة. ولم يكن ذلك جديدًا تمامًا. وكما يلاحظ بيتر ستاليبراس (Peter Stallybrass) وألون وايت (Allon White)، فإنّ المعارض الشعبية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر جعلت من صور البشاعة في تقاليد الكرنفالات شيئًا غريبًا ودخيلًا، وذلك من خلال إسقاطه على ممثّلي الثقافات الأجنبية. إنّ معارض الشعوب الأخرى في أدائها وظيفةً تطبيعيةً، عبر بناءٍ للآخر المختلف جذريًا، خدمت بصفتها وسيلةً «لتنوير جمهورٍ وطني، ولتأكيد تفوّقها الإمبريالي» (Stallybrass and White, 1986: 42). وإذا كان مركّب العرض، في تطوّره اللاحق، قد أغلق أبوابه على ذلك الفضاء التمثيلي السابق الوجود، فإنّ ما أضافه إليه هو البعد التاريخي.



الشكل 5.2 القصر البلّوري: حيوانات محشوة وأشكال إثنوغرافية
المصدر: (Plate by Delamotte).

أجهزة العرض

انشغلت مؤسّساتٌ تضمّ مركّب العرض بالفضاء التمثيلي الذي كوّنته حقول العرض المعرفية، بينما أضفت نوعًا من الوحدة على هذا المركّب، بشكلٍ مختلفٍ نوعًا ما، ولتأثيرٍ مختلف. إذا كانت المتاحف قد أعطت هذا الفضاء صلابةً وديمومة، فإنّ ذلك أتى على حساب انعدام المرونة الإيديولوجية. إنّ المتاحف العمومية كوّنت نظام أشياء كان المقصود له أن يبقى، وبهذا قدّمت المتاحف للدولة الحديثة خلفيةً إيديولوجيةً عميقة ومستمرّة، لكنّها خلفيةٌ لا يمكن، إذا كان عليها أن تلعب هذا الدور، تكييفها لتلبية المتطلّبات الإيديولوجية القصيرة المدى. وقد أوفت المعارض بهذه الحاجة، فحققنت حياةً جديدةً في مركّب العرض، وجعلت تكويناته الإيديولوجية طيّعةً أكثر في قابليتها للتشكّل لخدمة استراتيجيات الهيمنة بحسب ما تحدس به البورجوازيات الوطنية المختلفة. وقد جعلت المعارض نظام الأشياء ديناميًّا، وعبّأته استراتيجيًّا وفق المقتضيات الإيديولوجية والسياسية الأشدّ إلحاحًا في اللحظة المعيّنة.

وكان ذلك يعود جزئيًّا إلى تأثير الخطابات الثانوية التي رافقت المعارض، بدءًا من استعراض الدولة في احتفالات افتتاحها واختتامها مرورًا بالتقارير الصحافية ووصولًا إلى التزاحم الفعلي للمبادرات التربوية التي تنظّمها الجمعيات الدينية والخيرية والعلمية من أجل استغلال الجماهير التي تجلبها تلك المعارض، وعقدت هذه الأخيرة صلاتٍ مباشرةً جدًّا ومحدّدةً بين خطاب العرض المنمّق عن التقدّم ومزاعم التصدّي للقيادة من قِبل قوى اجتماعيةٍ وسياسيةٍ معيّنة. لكنّ

التأثير المميّز للمعارض نفسها تمثّل في مفصلتها الخطاب المنمّق عن التقدّم حول الخطابات المنمّقة عن القومية والإمبريالية، وفي إنتاج مجالٍ ثقافي موسّع ـعبر سيطرتها على المهرجانات الشعبية المجاورة لهاـ لنشر مبادئ مركّب العرض.

وبطبيعة الحال، يتمثّل الرواج الأساسي الدالّ للمعارض في ترتيبها لعروض عمليات التصنيع ومنتجاتها. قبل المعرض الدولي، حملت رسالةَ التقدّم العروضُ المنظّمة، كما يعبّر دافيسون، في «سلسلة طبقاتٍ وطبقاتٍ فرعيةٍ تتدرّج من منتجات الطبيعة الخام مرورًا بالبضائع المصنّعة والأجهزة الميكانيكية المتنوّعة ووصولًا إلى 'أعلى' أشكال الفنون التطبيقية والجميلة» (Davison, 1982/83: 8). وعلى ذلك، خضعت التمفصلات الطبقية لهذا الخطاب المنمّق لبعض التفاوت، وقد أكّدت معارض معاهد الميكانيك تأكيدًا كبيرًا مركزيةَ مساهمات الطبقة العاملة في عمليات الإنتاج، وهو ما سمح، في بعض الأحيان، باستيلاءٍ جذري على رسالتها. إذ أشارت جريدة ليدز تايمز (*Leeds Times*)، في تقاريرها عن معرض العام 1839، إلى «أنّ ماكينة الثروة، المعروضة هنا، خلقها رجالُ المطارق والخوذ، وهي أكثر شرفًا من جميع الصولجانات والتيجان فى العالم» (ذُكر في: Kusamitsu, 1980: 79). وقد قدّم المعرض الدولي تغييرين أثّرا بشكلٍ حاسمٍ في التطوّر المستقبلي لهذا الشكل.

تمثّل التغيير الأوّل في تحوّل التشديد من **عمليات الإنتاج** إلى **منتجاته** التي تمّ تجريدها من علامات صنعها، وبالتالي تمّ تقديمها علاماتٍ للقوّة الإنتاجية والتنسيقية لرأس المال والدولة. وبعد العام 1851،

صارت المعارض الدولية لا تشتغل تمامًا كوسائل للتعليم التقني للطبقات العاملة بمقدار ما صارت أدواتٍ لتخديرهم أمام نتاج عملهم مجسّدًا، فكأن المعارض صارت كما يعبّر بنيامين «أماكن للحجّ إلى صنم السلعة» (Benjamin, 1973: 165).

أمّا التغيير الثاني، فكان الإقلال من أهمّية التصنيف التقدّمي المرتّب على أساس مراحل الإنتاج، على الرغم من أنّه لم يُهجر تمامًا، لمصلحة التأثير الطاغي لمبادئ تصنيفٍ على أساس الأمم والبنى فوق الوطنية للإمبراطوريات والأعراق. تجسّد هذا المبدأ في القصر البلّوري على شكل أفنيةٍ أو مناطق عرضٍ تعود لمختلف الأمم، وتجسّد في وقتٍ لاحقٍ في أجنحةٍ منفصلةٍ لكلّ بلدٍ من البلدان المشاركة. وعلاوةً على ذلك، فقد جرت العادة على تقسيم هذه الأجنحة، بعد ابتكار المعرض المئوي الذي أُقيم في فيلادلفيا (Philadelphia) في العام 1876، إلى مجموعاتٍ عرقية: كانت الأعراق اللاتينية والجرمانية والأنجلوسكسونية والأميركية والشرقية تعتبَر من التصنيفات المفضّلة على غيرها. أمّا الشعوب السوداء والسكّان الأصليون في الأراضي المحتلّة، فلم يُعطَوا أيّ مساحةٍ خاصّةٍ بهم، وهم الذين تمّ تمثيلهم بصفتهم ملحقاتٍ تابعةً للعروض الإمبريالية للقوى الكبرى. وكان تأثير هذه التطوّرات هو نقل الخطاب المنمّق للتقدّم من العلاقات بين مراحل الإنتاج إلى العلاقات بين الأعراق والأمم عن طريق وضع ارتباطات الأولى فوق الأخيرة. ففي سياق العروض الإمبريالية، تمّ تمثيل الشعوب الخاضعة إذًا بوصفها تحتلّ أدنى مستويات الحضارة الصناعية. وقد مُثّلت، بعد اختزالها

بعروضٍ لحرفٍ يدويةٍ «بدائية» وما شابه ذلك، بوصفها ثقافاتٍ من دون قوّةٍ دافعة، باستثناء تلك التي وهبتها لها بحنوٍّ القوى الامبريالية من الخارج عبر بعثاتها التحسينية. أمّا الحضارات الشرقية، فقد مُنحت موقعًا وسطًا بتمثيلها إمّا بوصفها كانت خاضعةً للتطوّر في وقتٍ ما ثمّ تحوّلت في وقتٍ لاحقٍ إلى الركود، أو بوصفها تجسّد منجزات الحضارة التي برغم أنّها طوّرتها بنفسها إلّا أنّها تُعتبر متأخرةً عن معايير الحضارة التي وضعتها أوروبا (Harris, 1975). وباختصار، فقد تمّ استخدام علم تصنيفٍ تقدّمي لتصنيف السلع وعمليات التصنيع لتغليف تصوّرٍ عنصري وغائي فجٍّ للعلاقات بين الشعوب والأعراق التي بلغت أوجها في الإنجازات التي حقّقتها القوى الكبرى، وهو ما يُعرض بشكلٍ جذابٍ دائمًا في أجنحة البلد المضيف.

وضعت المعارض إذًا جماهيرها المفضّلة على قمّة نظام عرض الأشياء الذي شيّدته، كما قامت أيضًا بوضعها على عتبة التقدّم المستقبلي. وهنا أيضًا قاد المعرض الدولي جهود التكفّل بعرض المشاريع المعمارية لتحسين ظروف سكن الطبقة العاملة. وتطوّر هذا المبدأ في المعارض اللاحقة إلى عروض مشاريع مفصّلة لتحسين الأوضاع الاجتماعية في مجالات الصحّة والصرف الصحّي والتعليم والرعاية الاجتماعية- بمثابة تقديم سند ضمانٍ بأنّ ماكينة التقدم سوف يتمّ تسخيرها للمصلحة العامة. في الواقع، فإنّ المعارض صارت تشتغل بصفتها سندات ضمانٍ بمجملها، مجسِّدةً -ولو لموسمٍ واحد- المبادئ الطوباوية للتنظيم الاجتماعي، التي ستتحقّق عندما يحين وقت استرداد السندات، وفي نهاية المطاف بصورةٍ دائمة. وحين

وقعت المعارض الدولية على نحوٍ متزايدٍ تحت تأثير الحداثوية، أخذ الخطاب المنمّق للتقدّم يميل، كما يعبّر ريدل (Rydell)، إلى أن «يترجم بوصفه بيانًا طوباويًّا حول المستقبل» (Rydell, 1984: 4)، واعدًا بتبديدٍ وشيكٍ للتوتّرات الاجتماعية حينما يصل التقدّم إلى النقطة التي يمكن عندها تعميم فوائده.

وقد جادل إيان تشامبرز (Iain Chambers) في أنّ ثقافتَي الطبقة العاملة والطبقة الوسطى أصبحتا تختلفان بحدّةٍ في بريطانيا أواخر القرن التاسع عشر في الوقت الذي تطوّرت فيه ثقافةٌ شعبيةٌ تجاريةٌ وحضرية خارج متناول سلطة الاقتصاد الأخلاقي للدين والوقار. ونتيجةً لذلك، كما يجادل تشامبرز، «اقتصرت الثقافة الرسمية صراحةً على بلاغة المعالم الأساسية في وسط المدينة: الجامعة والمتحف والمسرح وقاعة الحفلات الموسيقية، وعدا ذلك، فقد كانت مدّخرةً للفضاء «الخاصّ» لأماكن الإقامة الفيكتورية (Chambers, 1985: 9). وعلى الرغم من عدم اعتراضنا على الحكم العامّ لهذه الحجّة، إلّا أنّها تغفِل كلّ اعتبارٍ لدور المعارض في توفير ثقافةٍ رسميةٍ ومدّ جسورٍ قويةٍ مع الثقافة الشعبية الناشئة حديثًا. فمن الواضح جدًّا أنّ القطاعات الرسمية للمعارض وفّرت سياقًا لنشر حقول العرض المعرفية التي وصلت إلى جمهور أكثر اتّساعًا من جمهور منظومة المتاحف العمومية المعتاد. إنّ تبادل الموظفين والمعروضات بين المتاحف والمعارض كان جانبًا منتظمًا ومتكررًا من علاقاتهما، ما أوجد محورًا مؤسّساتيًّا للانتشار الاجتماعي الموسّع لمجموعةٍ من الحقول المعرفية المتّسمة بالجدّة. وحتى داخل القطاعات الرسمية

في المعارض، حقّقت حقول العرض المعرفية انتشارًا جماهيريًا كبيرًا تمكن مقارنته بأشكال الثقافة الشعبية الأكثر تجاريةً: فقد حضر 32 مليون شخص «معرض باريس» للعام 1889، وسُجل 27,5 مليون زائر لـ«المعرض الكولومبي» في شيكاغو في العام 1893، ونحو 49 مليون لـ«معرض قرن من التقدّم» في شيكاغو في العامين 1933 و1934، وجذب «معرض الإمبراطورية» في غلاسكو للعام 1938 اثني عشر مليون زائر، كما حضر أكثر من 27 مليون زائر «معرض الإمبراطورية» في ويمبلي في العام 5ـ1924 (MacKenzie, 1984: 101). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ النطاق الإيديولوجي للمعارض تمدّد في كثيرٍ من الأحيان إلى مدًى أوسع بكثيرٍ عندما رسّخت نفوذها على قطاعات الترفيه الشعبية التي كانت محلّ استنكار السلطات الرسمية للمعارض في البداية، ولكن كان مقدّرًا لها في وقتٍ لاحقٍ أن تديرها كملاحق مخطّطٍ لها في قطاعات المعرض الرسمية، بل إنّها دُمجت في هذه القطاعات أحيانًا. وهكذا وصلت ثقافة المتاحف العامة الرسمية إلى الثقافة الشعبية الحضرية النامية من خلال تلك الشبكة من العلاقات، فشكّلت ووجّهت تطوّرها بإخضاع الثيمات الإيديولوجية لوسائل الترفيه الشعبية إلى الخطاب المنمّق للتقدّم.

تمثّل التطوّر الأكثر أهمّيةً في هذا الصدد في مدّ نطاق حقل الأنثروبولوجيا إلى قطاعات الترفيه في المعرض، وذلك لأنّها كانت الموقع الذي تمّ فيه تحقيق المهمّة الحيوية لتحويل الشعوب غير البيضاء نفسها ـوليس فقط بقاياها أو مصنوعاتهاـ إلى شواهد حيّةٍ على نظرية الارتقاء. وقد اضطلعت باريس بدورٍ ريادي هنا عبر المدينة الاستعمارية

التي شيّدتها كجزءٍ من معرض العام 1889. عملت المدينة الاستعمارية، بجعلها مأهولةً بأفرادٍ من شعوبٍ آسيويةٍ وأفريقيةٍ في محاكاةٍ لقرى «السكّان الأصليين»، بمثابة تحفةٍ للأنثروبولوجيا الفرنسية. وقد كان لها تأثيرٌ حاسمٌ في الأنماط المستقبلية للانتشار الاجتماعي لحقل الأنثروبولوجيا عبر تأثيرها في المشاركين في المؤتمر الدولي العاشر للأنثروبولوجيا وأركيولوجيا ما قبل التاريخ (Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique) الذي عُقد بالتعاون مع المعرض. وفي حين أنّ ذلك يُعدّ صحيحًا على الصعيد الدولي، فإنّ دراسة ريدل المعارض الدولية الأميركية تقدّم بيانًا أكثر تفصيلًا للدور الفاعل الذي قام به أنثروبولوجيو المتاحف في تحويل أجنحة الملاهي شواهد حيّةً لنظرية النشوء والارتقاء عن طريق ترتيب الشعوب غير البيضاء في «مقياسٍ متدرّجٍ للإنسانية»، من الهمجية إلى شبه التحضّر، مبرزًا بالتالي الخطاب المنمّق المعرضي للتقدّم من خلال العمل كمقابلٍ مرئي لإنجازاته المظفّرة. وها هنا تواصل استثمار علاقات المعرفة والسلطة في العرض العمومي للأجساد، من أجل تجسيد حقائق نظامٍ جديدٍ للتمثيل، محتلّةً المكان الذي كان مشغولًا بعروض المسوخ والوحوش.

إذًا، كوّنت المعارض ومناطق المهرجان الملحقة بها، في علاقاتها المتبادلة، نظامًا للأشياء والشعوب يصل إلى أعماق ما قبل التاريخ وكذلك إلى كلّ ركنٍ من أركان المعمورة، ويجعل العالم كلّه حاضرًا مجازيًّا، وخاضعًا للنظرة المسيطرة لعين الذكر البرجوازي الأبيض للقوى الكبرى، على الرغم من أنّ تلك قصّةٌ أخرى. لكنّها

عين سلطةٍ تمّت دمقرطتها، من خلال تطوير تكنولوجيا الرؤية المرتبطة بأبراج المعرض ومواقع رؤيتها التي أنتجتها فيما يتعلّق بالمدن المثالية المصغّرة للمعارض نفسها، بجعلها متاحةً للجميع. وكانت المحاولات السابقة كثيرةً لتوطيد هيمنةٍ بصريةٍ على المدينة بطبيعة الحال -الغرفة المظلمة، البانوراما- وغالبًا ما كانت غرائبيةً في تخيّلاتها التكنولوجية. علاوةً على ذلك، كان الطموح لجعل العالم أجمع، كما هو ممثّلٌ في تجميعاتٍ من السلع، خاضعًا للرؤية المسيطرة للمتفرّج موجودًا في معارض العالم منذ البداية. وقد كان هذا ممثّلًا بشكلٍ مجازي في المعرض الدولي في عمل وايلد (Wylde) العالَم العظيم (Great Globe)، وهو قاعةٌ مستديرة (rotunda) من الطوب يدخلها الزائر ليرى قوالب جبسيةً تصوّر قارّات ومحيطات العالم. جمعت المبادئ المجسّدة في برج إيفل، الذي بُني لمعرض باريس 1889 وأعيد في معارض لاحقةٍ كثيرة، هاتين السلسلتين معًا، ما جعل مشروع الهيمنة البصرية ممكنًا في توفيره إطلالةً مرتفعةً تطلّ على عالمٍ مصغّرٍ يدّعي تمثيله كليّةً أكبر.

يلخّص بارت (Barthes) باقتدارٍ الآثار المترتّبة على تكنولوجيا الرؤية المجسّدة في برج إيفل، ويجادل ملاحظًا أنّ البرج يتغلّب على «الانفصال المعتاد بين **أن نَرى وأن نُرى**»، في أنّ البرج يكتسب سلطةً متميّزةً بسبب قدرته على الدوران بين هاتين الوظيفتين للنظر:

> موضوعٌ عندما ننظر إليه يصبح بدوره مراقِبًا عندما نزوره، ويشكّل الآن موضوعًا تنبسط باريس وتتجمّع تحته في الوقت الذي تنظر فيه إليه.
>
> (Barthes, 1979: 4)



الشكل 6.2 المعرض الكولومبي في شيكاغو، 1893: المنظر من سطح مبنى الصنائع والفنون الحرة
المصدر: (Reid, 1979)

وفي الوقت الذي يعدّ منظرًا بحدّ ذاته، يصبح موقعًا للنظر، مكانًا نراه ونُرى منه في آنٍ واحد، يسمح للفرد بأن يدور بين موقعَي الذات والموضوع بسبب الرؤية المسيطرة التي يتيحها على المدينة وسكّانها (انظر الشكل 6.2). وهنا يأتي تأثيره الإبعادي، يجادل بارت في أنّ « البرج يحوّل المدينةَ إلى ضربٍ من الطبيعة، إنّه يكوّن من الرجال المحتشدين ضربًا من منظرٍ طبيعي، يضيف على الخرافة الحضرية الكئيبة بُعدًا من الرومانسية، تجانسًا، ونوعًا من التخفيف»، موفّرًا «استهلاكًا فوريًا لإنسانيةٍ تجعلها طبيعيةً تلك النظرة التي تحوّلها إلى فضاء» (Barthes, 1979-8). ويواصل بارت أنّه بالنسبة إلى الزائر، «يعدّ البرج أوّل نصبٍ إلزامي، إنّه بوّابة، وهو يسم الانتقال إلى معرفة» (المرجع نفسه، ص14). وإلى السلطة المقترنة بتلك المعرفة: سلطة استدعاء المواضيع والأشخاص إلى عالمٍ لا بدّ من معرفته، ولا بدّ من بسطه أمام نظرٍ قادرٍ على احتوائه بصفته كلّيةً واحدة.

في قصيدة **المقدّمة** (*The Prelude*)، يدعو الشاعر ووردزورث -وهو يسعى إلى الحصول على إطلالةٍ يستطيع من خلالها تهدئة اضطراب المدينة- القارئَ إلى أن يرتفع معه «فوق ضغط الحشد وخطره/ على منصّة أحد منظّمي العروض»، في مهرجان القديس بارثولوميو، أشبه بالغوغاء، والاضطرابات، والإعدامات كمناسباتٍ تهيج فيها مشاعر عامّة الناس في المدينة وتنفجر في مظاهر مطلقة العنان. ولكنّ الإطلالة لا تعطيه أيّ مقدارٍ من التحكّم:

كل ما يثير العجب، من كلّ أركان الأرض،
الجميع هنا ـ مصابون بالمَهَق، وهنودٌ مطليّون، وأقزام،

حصان المعرفة، والخنزير المتعلّم،
آكل الحجر، والرجل الذي يبتلع النار،
العمالقة، والمتكلّمون من بطونهم، والفتاة اللامرئية،
التمثال الذي يتكلّم ويحرّك عيونه الجاحظة،
تماثيل الشمع، والساعات، وكلّ تلك الحرف المدهشة
عن الصقور الصغيرة، والوحوش البرّية، وعروض الدمى المتحرّكة،
كلّ الأشياء الغريبة، والبعيدة المنال، والمنحرفة،
كل غرائب الطبيعة، والأفكار البروميثية
عن الإنسان، وبلادته، وجنونه، وانتصاراته
كلّها مختلطًا بعضها مع بعض، مكوّنةً
برلمان الوحوش.

(VII, 684-5; 706-18)

يجادل ستاليبراس ووايت في أنّ هذا المنظور الووردزورثي كان مَيلًا نموذجيًّا في أوائل القرن التاسع عشر عند جمهور المتعلّمين، في الابتعاد عن المشاركة في المهرجانات الشعبية، وأيضًا النأي بأنفسهم عنها، مع السعي للسيطرة الإيديولوجية عليها بواسطة النتاج الأدبي لمواقع الإطلالات التي تمكن ملاحظته منها. وبحلول نهاية القرن، كانت الهيمنة الوهمية على المدينة التي توفّرها منصّة منظّم العرض قد تحوّلت إلى واقعٍ مصبوبٍ من الحديد، بينما صار المهرجان الذي لم يعد رمزًا للفوضى هو الفرجة القصوى لكليّةٍ منظّمة. وصار التبادل بين المراقبة والمشاركة متاحًا للجميع. إنّ مبدأ الفرجة ـالتي كما

يلخّصها فوكو تتمثّل في جعل عددٍ قليلٍ من الأشياء متاحًا للفحص من قبل حشدٍ من الرجال- لم يتعطّل في القرن التاسع عشر: لقد تمّ تجاوزه من خلال تطوّر تكنولوجيات الإبصار التي أتاحت للحشد فحص ذاته بذاته.

الخاتمة

لقد سعيتُ، في هذ الفصل، إلى أن أمشي على خطٍّ دقيقٍ بين وجهات نظر فوكو وغرامشي عن الدولة، ولكن من دون محاولة طمس الاختلافات بينها، وذلك من أجل أن أتمكّن من تشكيل تركيبٍ بينهما، وليس ذلك بسبب حاجةٍ ماسّةٍ إلى تركيبٍ كهذا. إنّ مفهوم الدولة ما هو إلّا اختزالٌ ملائمٌ لمجموعةٍ من الوكالات الحكومية التي لا يلزم -وكان غرامشي من بين أوائل القائلين بوجوب التمييز بين الأجهزة القسرية للدولة وبين الأجهزة التي تعمل على تنظيم الاتفاق- أن نتصوّرها وحدةً واحدةً فيما يتعلق إمّا بوظيفتها أو بصيغ السلطة التي تجسّدها.

على الرغم من ذلك، فقد كان حجاجي أساسًا مع فوكو (وليس ضدّه). في الدراسة التي سبقت الإشارة إليها، يميّز بيرسون بين المقاربة «الصلبة» وتلك «الناعمة» فيما يتعلّق بدور دولة القرن التاسع عشر في الترويج للفن والثقافة، فالأولى تكوّنت من «مجموعةٍ منهجيةٍ من المعارف والمهارات المروّجة بطريقةٍ منهجيةٍ لجماهير محدّدة». ويتألّف مجالها من تلك المؤسّسات المعنيّة بالتدريس والتي مارست تحكّمًا قسريًا أو قدرًا من التقييد على أعضائها والتي

انتقلت إليها من دون شكٍّ تكنولوجيات المراقبة الذاتية التي تطوّرت في النظام الاعتقالي. أمّا المقاربة «الناعمة»، فهي على النقيض من ذلك، قد عملت «عن طريق القدوة وليس عن طريق التربية، وبالترفيه بدل التعليم المنضبط، وبواسطة الدهاء والتشجيع» (Pearson, 1982: 35). ويتكوّن حقل تطبيقها من تلك المؤسسات التي يعتمد تحكّمها بجماهيرها على المشاركة الطوعية.

ولا يبدو أنّ هنالك أيّ سببٍ لإنكار المجموعات المختلفة من علاقات المعرفة/ السلطة المتجسّدة في هذه المقاربات المتضاربة، أو السعي للتوفيق بينها في مبدأٍ عامٍّ واحد، وذلك لأنّ الاحتياجات التي تلبّيها كلّ مجموعةٍ مختلفةٌ عن الأخرى. إنّ المشكلة التي كان «حشد إواليّات الانضباط» يحاول حلّها، هي كيفية حُكم مجموعاتٍ سكّانيةٍ واسعة. وعلى الرغم من ذلك، فإن تطوّر أنظمة الحكم الديموقراطية البورجوازية تطلّب ليس فحسب أن يخضع السكان لحكمها، ولكن أن يرقوا هم أنفسهم للانضواء تحت حوكمتها، وبالتالي فهي تتطلب خلق حاجةٍ إلى حشد دعمٍ شعبي فعّالٍ للقيم والأهداف التي تؤمن بها الدولة. كان فوكو يعرف بما فيه الكفاية السلطة الرمزية للإصلاحية:

> إنّ الجدار العالي لم يعد هو الجدار الذي يحيط ويحمي، ولا الجدار الذي يرمز إلى السلطة والثروة، بل صار هو الجدار المغلق بإحكام، والذي لا يمكن اجتيازه في أي من الاتجاهين، المغلق الآن على العمل السرّي للعقاب، وسوف يصبح قريبًا جدًّا، وأحيانًا حتّى في قلب مدن القرن التاسع

عشر، الصورة الرتيبة في المدينة، المادّية والرمزية في آنٍ واحدٍ لسلطة العقاب.

(Foucault, 1977: 116)

كما أنّ المتاحف تقع عادةً في وسط المدن، حيث تقف كتجسيداتٍ، مادّيةٍ ورمزيةٍ في آنٍ، للقدرة على «العرض والإخبار» التي سعت، في انتشارها في الفضاء المفتوح والعام المشكّل حديثًا بشكلٍ بلاغي، إلى إدماج الشعب ضمن سيرورات الدولة. فإذا كان المتحف والإصلاحية مثّلا الوجه الجانوسي (Janus) للسلطة، فقد كان هنالك بالرغم من ذلك -على الأقل رمزيًّا- اقتصادٌ في توزيع العمل بينهما، فبالنسبة إلى أولئك الذين فشلوا في تبنّي العلاقة الوصائية للنهوض بالذات عبر الاستفادة من التعليم الشعبي، أو الذين عجزت قلوبهم وعقولهم عن الفوز بالعلاقات التربوية الجديدة بين الدولة والشعب والتي رمزت إليها الأبواب المفتوحة للمتحف، فإنّ الجدران المغلقة للإصلاحية تتوعّد بتعليمٍ أشدّ وطأة لدروس السلطة. فعندما يفشل الإرشاد وتعجز البلاغة، يبدأ العقاب.

المعقولية السياسية للمتحف

في مقال «المتحف في المجتمع الانضباطي» (The Museum in the Disciplinary Society)، تجادل آيلين هوبر-غرينهيل في أنّ تصدّعات الثورة الفرنسية «خلقت الشروط اللازمة لبزوغ 'حقيقةٍ' جديدة، معقولية (rationality) جديدة ظهرت منها وظيفةٌ جديدةٌ لمؤسّسةٍ جديدة: المتحف العمومي» (Hooper-Greenhill, 1989: 63). إنّ المتحف العمومي الذي أنشئ باعتباره وسيلةً لمشاركةِ ما كان خاصًّا في السابق وكشفِ ما كان مستورًا، قد «فضح كلًّا من انحطاط واستبداد أشكال السيطرة القديمة، النظام القديم، وأظهر ديموقراطية ومنفعة النظام الجديد: الجمهورية» (المرجع نفسه، ص68). لقد حوّلت الثورة المتحف، باستملاكها باسم الشعب المجموعات الملكية وتلك العائدة للطبقة الأرستقراطية والكنيسة، وتدميرها لكلّ المواد التي كانت روابطها الملكية أو الإقطاعية تهدّد بتلويث قيم الجمهورية، واتّخاذها الترتيبات اللازمة لعرض ما تبقّى وفقًا للمبادئ العقلانية للتصنيف، من رمزٍ للسلطة التعسّفية إلى أداةٍ كان لها أن تخدم المصلحة العامّة للدولة من خلال تعليم مواطنيها.

ولكن كما تجادل هوبر- غرينهيل (Hooper-Greenhill, 1989)، فمنذ البداية، ظهر المتحف العمومي الى حيّز الوجود جهازًا

ذا وظيفتين متناقضتين تمامًا: «كمعبد فنٍّ للنخبة، وكأداةٍ نفعيّةٍ للتربية الديموقراطية» (Hooper-Greenhill, 1989: 63). وإلى هاتين الوظيفتين أضيفت لاحقًا، كما تزعم، وظيفةٌ ثالثةٌ عندما تشكّل المتحف كأداةٍ للمجتمع الانضباطي. ومن خلال مؤسّسة الفصل بين منتجي المعرفة ومستهلكيها -فصلٌ يفترض شكلًا معماريًّا في العلاقات بين الفضاءات المخفية للمتحف، حيث يتمّ إنتاج المعرفة وتنظيمها سرًّا، وفضاءاته العامة، حيث تُعرض المعرفة للاستهلاك السلبي- أصبح المتحف موقعًا تُطوَّع فيه الأجساد، تحت مراقبةٍ مستمرّة، حتى تنصاع.

إن هدفي فيما يلي وأنا أستمدّ توجّهاتي من الملاحظات أعلاه، هو تقديم عرضٍ لميلاد المتحف يمكن أن يفيد في تسليط الضوء على معقوليته السياسية، وهو مصطلحٌ أستعيره من فوكو. إنّ تطوّر الأشكال الحديثة للحكم، كما يجادل فوكو، يمكن تتبّعه في بزوغ تكنولوجياتٍ جديدةٍ تهدف إلى تنظيم سلوك الأفراد والسكّان- مثل السجن والمستشفى ومستشفى الأمراض العقلية. وعلى هذا النحو، يزعم فوكو أنّ هذه التكنولوجيات تتميّز بعقلانياتها الخاصة: إنّها تشكّل صيغًا مميّزةً ومحدّدةً لممارسة السلطة، مولِّدةً حقولها الخاصّة للمشكلات والعلاقات السياسية، بدل أن تكوّن حالاتٍ لممارسة الشكّل العامّ للسلطة. ويقترح فوكو أيضًا أنّ هنالك في كثيرٍ من الأحيان عدم تطابقٍ بين الخطابات المنمّقة التي تحكم على ما يبدو أهداف مثل هذه التكنولوجيات والعقلانيات السياسية المتجسّدة في الأنماط الفعلية لعملها. وحيثما كان الأمر كذلك، فإنّ الفضاء الذي

ينتجه عدم التطابق هذا يوفّر الشروط اللازمة لخطاب الإصلاح الذي يظلّ بلا نهايةٍ لأنّه يخطئ فهم طبيعة موضوعه. يجادل فوكو إذًا في أنّ السجن كان معرّضًا باستمرارٍ لدعوات الإصلاح كي يرقى إلى مستوى بلاغة التأهيل لديه. لكنّ صلاحية السجن، مهما بيّنت هذه الإصلاحات عدم فعاليتها، نادرًا ما وُضعت موضع تساؤل. لماذا؟ لأنّ معقولية السجن السياسية، كما يجادل فوكو، تكمن في مكانٍ آخر، لأنّ قدرته على إصلاحٍ حقيقي للسلوك أقلّ من استطاعته عزل فئةٍ فرعيةٍ من المجرمين المذعنين عن بقيّة السكان.

خضع المتحف أيضًا، بطبيعة الحال، لمطالب للإصلاح باستمرار. علاوةً على ذلك، استمرّ نفس خطاب الإصلاح الذي حفّز تلك المطالب بدون تغيير كبير على مدى القرن الماضي، على الرغم من أنّ انعطافاته المحدّدة تنوّعت حسب الزمان والمكان، مثلما تنوّعت الدوائر الانتخابية السياسية المحدّدة التي تابعت الدفاع عنه. وميّزه في الأساس مبدآن: أوّلًا، مبدأ الحقوق العامّة الذي حافظ على دوام المطالبة بأن تكون المتاحف مفتوحةً على قدم المساواة ومتاحةً للجميع. وثانيًا، مبدأ الكفاية التمثيلية الذي دعم استدامة المطالبة بأن تمثّل المتاحف بشكلٍ كافٍ ثقافات وقيم مختلف فئات الشعب. وفي حين أنّه قد يكون مغريًا النظر إلى هذه المطالب على أنّها غريبةٌ عن المتحف ومفروضةٌ عليه من بيئاتها السياسية الخارجية، إلا أنني أقترح النظر إليها كمطالب تنبثق من الديناميّة الداخلية لشكل المتحف، وتنبع منها ولا معنى لها إلا بواسطتها. أو بشكلٍ أدق، فإنّني سوف أجادل في أنّ ما غذى هذه المطالب هو عدم التطابق بين

الخطابات المنمّقة التي تحكم الأهداف المعلنة للمتاحف من جهة، وبين المعقولية السياسية المتجسّدة في الأنماط الفعلية لعملها، وهو عدم تطابقٍ يضمن ألّا تلبّى المطالب التي تولّدها.

وبالتالي، ولأستبق حجّتي قليلًا، فإن ما أنتج مطلب الحقوق العامة وأدامه هو عدم الانسجام بين الخطاب الديموقراطي الذي يحكم مفهوم المتاحف العمومية كوسائل للتعليم الشعبي من جهة، وبين أدائها الفعلي بوصفها أدواتٍ لإصلاح السلوك العام من جهةٍ أخرى. ففي حين أن الأوّل يتطلّب أن تخاطب المتاحف جمهورًا غير متمايزٍ يتكوّن من أفرادٍ أحرارٍ ومتساوين شكليًّا، فإن الثاني يعني أنّ المتاحف عملت، في دفعها لتطوير تكنولوجياتٍ متنوّعة لتنظيم أو فحص أنماط السلوك المرتبطة بالتجمّعات الشعبية، كوسيلةٍ نافذةٍ لتمييز فئات السكان. وبالمثل، فإنّ المطالب القائمة على مبدأ الكفاية التمثيلية أنتجتها وأدامتها حقيقةُ أنّ فضاء التمثيل، في زعم سرد قصّة الإنسان، الذي خرج إلى حيّز الوجود مع تشكّل المتحف العمومي يُجسِّد مبدأ كونيّةٍ بشريةٍ عامّةٍ يمكن بالنسبة إليها أن يكون أيّ عرضٍ متحفي خاصّ، سواءٌ كانت خصوصيته على أساس الأنماط الاجتماعية لإقصاءاته وتحيّزاته الجندرية أو العرقية أو الطبقية أو غيرها، غير كافٍ وبالتالي بحاجةٍ إلى إكمال.

غير أنّ القول بأنّ خطاب الإصلاح هذا غير قابلٍ للتلبية لا يعني معارضة تلك المطالب السياسية التي كانت، ولا تزال، وستستمرّ حتى المستقبل المنظور مؤثّرةً في المتاحف. على العكس من ذلك، فإنّ هدفي هو اقتراح، من خلال مناقشة النواحي التي تتولّد بها هذه

المطالب من المعقولية السياسية المتناقضة للمتحف، السبل التي يمكن بها متابعة مسائل توجّهات المتحف السياسة على نحوٍ أجدى إذا طُرحت في ضوء تلك الديناميّات الثقافية والعلاقات التي يتميّز بها المتحف، والتي يجب على تلك المطالب أخذها في الاعتبار وتداولها. وفي هذا الصدد، سوف أستفيد من فوكو سياسيًّا -بمعزلٍ عن التطلّع إلى عمله من أجل التوجيه المنهجي- في اقتراح أنّ اعتبار «سياسة الحقيقة» التي تميّز المتحف تتيح تطوير أشكالٍ من السياسة أكثر تركيزًا ممّا قد تتيحه منظوراتٌ أخرى. دعوني أذكر أحد تلك البدائل هنا، وذلك لأنّه يمكن بالتأكيد مقاربة ولادة المتحف، من منظورٍ غرامشيّ، بوصفه يشكّل جزءًا من مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات بين الدولة والشعب يمكن فهمها بشكلٍ أفضل على أنّها علاقاتٌ تربويةٌ بالمعنى الذي حدّده غرامشي عندما جادل في أنّ الدولة «يجب أن يُنظر إليها بوصفها 'مربّيًا'»، بالقدر الذي تميل فيه بالتحديد إلى خلق نوعٍ أو مستوًى جديدٍ من المدنية» (Gramsci, 1971: 247). ولن يكون مثل هذا التفسير غريبًا. بل إنّ منظورًا غرامشيًّا هو ضروريٌّ لتنظيرٍ موافقٍ لعلاقات المتحف بأنظمة الحكم الديموقراطية البورجوازية. فهو، بإتاحته تقديرًا للنواحي التي تضمّن بها المتحف إدراجًا بلاغيًّا للشعب ضمن سيرورات السلطة، يعمل -بطرقٍ سوف أعرضها- كترياقٍ مفيدٍ ضدّ النظر بعينٍ واحدةٍ وهو ما سيحدث إذا نُظر إلى المتاحف كأدوات انضباطٍ من خلال العدسات الفوكوية وحدها. وعلى الرغم من ذلك، فإنني أريد هنا أن أمضي بالاتجاه الآخر. تمثّل المتاحف، كما هو الحال في النموذج

المعياري الغرامشيّ، كأدواتٍ لهيمنة الطبقة الحاكمة، وبالتالي فإنّ هنالك ميلًا لاعتبار المتاحف طيّعةً بشكلٍ عامٍّ للسياسة الثقافية، وهو شكلٌ يسعى، في انتقاده لتلك التمفصلات الإيديولوجية للهيمنة التي تحكم مواضيع عروض المتحف، إلى صياغة تمفصلاتٍ جديدةٍ قادرةٍ على تنظيم هيمنةٍ مضادّة. الصعوبة في هذه الصياغات هي أنّها لا تأخذ إلّا اعتبارًا طفيفًا للحقل المميّز للعلاقات السياسية التي تكوّنها الخصائص المؤسّساتية المحدّدة للمتحف. وبعبارةٍ أخرى، فإن السياسات الغرامشية تتميّز بلامبالاةٍ مؤسّساتيةٍ بطرقٍ يمكن فيها تخفيف وتأهيل منظورٍ فوكوي بشكلٍ مفيد.

ميلاد المتحف

لننتقل الآن، في ضوء هذه الاعتبارات، إلى نشوء المتحف العمومي وتاريخه المبكّر، وهو مؤسّسةٌ تبلورت خصائصها المميّزة خلال النصف الأوّل من القرن التاسع عشر. وفي معرض القيام بذلك، سوف أُبرز ثلاثة مبادئ تسلّط الضوء على تميّز المتحف العمومي فيما يتعلّق أوّلًا بعلاقاته مع الجماهير التي ساعد هو على تنظيمها وتشكيلها، وثانيًا بتنظيمه الداخلي، وثالثًا بموقعه فيما يتعلّق بالمؤسّسات المشابهة وكذلك تلك، القديمة والحديثة، التي قد تثمر مقارنة المتحف معها.

يقدّم وصف دوغلاس كريمب لميلاد متحف الفن الحديث مسارًا مفيدًا لتتبّع المجموعة الأولى من الأسئلة (Crimp, 1987). ينظر كريمب إلى متحف ألتيس (Altes Museum) في برلين بوصفه

المثال النموذجي لمتحف الفن المبكر، حيث وجد فيه أوّل تعبيرٍ مؤسّساتي عن الفكرة الحديثة للفن التي ينسب صياغتها الأولى إلى هيغل. وقد شيّد كارل أوغست شينكِل (Karl August Schinkel)، وهو صديقٌ مقرّب من هيغل، خلال الفترة ما بين العامين 1823 و1829، وهي الفترة التي ألقى فيها هيغل محاضراته في علم الجمال في جامعة برلين، مفهومًا لوظيفة متحف ألتيس. ويجادل كريمب في أنّ مفهوم شينكِل لوظيفة متحف ألتيس حكمته فلسفة الفن لدى هيغل التي تقول بأنّ الفن أصبح مجرّد موضوع للتأمّل الفلسفي، بعد أن تخلّى عن مكانه للفلسفة بوصفها الطريقة الأسمى لمعرفة المطلق. ومع تواصل هذا التحليل، يصبح بالتالي فضاء المتحف، بانتزاعه من السياقات الحقيقية للحياة، فضاءً غير مسيّس. وبالمحصلة، يكوّن المتحف شكلًا محدّدًا لانغلاق الفن، ويعني هذا، بحسب منظور كريمب ما بعد الحداثي، أنّه لا بدّ أن يتحرّر الفن من هذا الانغلاق ليصبح وثيق الصلة مرّةً أخرى بالقضايا الاجتماعية والسياسية.

وليست هذه الحجّة بجديدة، فالتشديد الذي يضعه كريمب على المسار الهيغلي لمتحف الفن يُذكّر بمفهوم أدورنو عن المتاحف التي «تشبه مقابر عائليةً لأعمال الفن» (Adorno, 1967: 175)، بينما يردّد مذهبه ما بعد الحداثي صدى تصوّر مالرو لـ«متحفٍ بلا جدران» (Malraux, 1967). وفي حين أنّه قد يبدو معقولًا جدًّا، كجزءٍ من الجدال السياسي، أن ننظر إلى متاحف الفن كمؤسّساتٍ من الانغلاق من وجهة نظر السياقات البديلة الممكنة التي يمكن فيها عرض الأعمال الفنية، إلّا أنّ كريمب يضلّ طريقه عندما يقترح تقديم

«أركيولوجيا للمتحف على نموذج تحليل فوكو لمستشفى الأمراض العقلية والعيادة والسجن» على أساس أنّ المتحف يضاهي تلك المؤسسات «ويتساوى معها بوصفه فضاءً للإقصاء والعزل» (Crimp, 1987: 62). وبصرف النظر عن حقيقة أنّه من الصعب أن نرى كيف يمكن تشبيه الأعمال الفنية، حالما توضع في متحف الفن، بنزيل الإصلاحية الذي يتسبّب حبسه في إخضاعه لمراقبةٍ تطويعيةٍ موجّهةٍ لتعديل سلوكه، فإنّ أطروحة كريمب ستتطلّب النظر إلى سياقات عرض الفن التي وفّرها متحف الفن الحديث باعتبارها أكثر انغلاقًا من السياقات التي وفّرتها مجموعةٌ متنوّعةٌ من المؤسّسات التي احتوت الأعمال الفنية، جنبًا إلى جنبٍ مع المواد القيّمة الأخرى، منذ عصر النهضة وحتى عصر التنوير.

وبالطبع، لا يمكن أن يكون الأمر كذلك أبدًا، ففي حين أنّ مثل هذه المجموعات (سواءً من الأعمال الفنية أو الأعاجيب أو المواضيع ذات الأهمّية العلمية) أخذت أسماءً مختلفة (المتاحف، قاعات الدرس، حجرات العجائب، حجرات التحف، حجرات الفن) وكانت لها مجموعةٌ متنوّعةٌ من الوظائف (إظهار السلطة الملكية، وكرمزٍ للمكانة عند الأرستقراطيين والتجار، وكأدواتٍ للتعليم)، فقد شكلّت كلّها أماكن مغلقةً اجتماعيًا كان الوصول إليها مقيّدًا بشكلٍ ملحوظ. لدرجة أنّه في الحالات القصوى، كان الوصول إلى المجموعة متاحًا لشخصٍ واحدٍ فقط: الأمير. وحين نتتبّع، على مدى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، تفرّق هذه المجموعات وإعادة تجميعها في المتاحف العمومية، فإنّنا نتتبّع

سيرورةً صارت فيها مجموعاتٌ من الأنـواع كافّة وليس الأعمال الفنية فحسب، توضع في سياقاتٍ أقلّ تقييدًا بكثيرٍ من أسلافها. وبعبارةٍ أخرى، فإنّ الجدران المغلقة للمتاحف ينبغي ألّا تحجب عنّا حقيقة أنّها فتحت أبوابها تدريجيًا للسماح بالدخول المجّاني للسكّان عمومًا. وقد تنوّعت توقيتات هذه التطوّرات: ما تمّ إنجازه في فرنسا بعنفٍ وبشكلٍ مثيرٍ ضمن مسار الثورة كان، في أماكن أخرى، في العادة حصيلة تاريخٍ طويلٍ من الإصلاحات التدريجية والجزئية. وعلى الرغم من ذلك، فما إن أتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا حتّى كانت مبادئ الشكل الجديد باديةً في كلّ مكان: صار الجميع، من الناحية النظرية على الأقل، موضع ترحيب. يشدّد ديفيد بلاكبورن (David Blackbourn) وجيف إيلي (Geoff Eley)، في معرض اقتفائهما لأثر هذه التطوّرات في السياق الألماني، على النواحي التي استندت بها الدعوة إلى المتاحف ـجنبًا إلى جنبٍ مع المؤسّسات المجاورة لها والتي تجسّد مبادئ مماثلة كالحدائق العامة وحدائق الحيوانـ إلى نقدٍ بورجوازي للأشكال الاستبدادية السابقة للعرض، مثل حديقة الحيوانات الملكية. وبالقيام بذلك، قابلا مبدأها التكويني ـفالمؤسّسات الجديدة تخاطب «جمهورًا عامًّا يتكوّن من أفرادٍ متساوين شكليًّا»ـ بالأشكال المتمايزة خارجيًّا للاختلاط الاجتماعي والتنوير والتي ميّزت النظام القديم (Blackbourn and Eley, 1984: 198).

من هذه الجوانب إذًا، وعلى خلاف ما اقترحه كريمب، فإنّ المسار الذي تجسّد في تطوّر المتحف كان على العكس من ذلك

هو الـذي تجسّد في الظهور المعاصر تقريبًا لمؤسّسات السجن ومستشفى الأمراض العقلية والعيادة. وبينما أثّرت هذه في العزل والتقييد المؤسّساتي للسكّان المحرومين وغيرهم والذين كانوا في السابق مختلطين ومتداخلين في مؤسّساتٍ أثبتت حدودُها نفاذيةً نسبيةً، أو شكّلت ـكما في مشهد العقاب أو سفن الحمقىـ أجزاءً من المسرحة العامة المسهبة، فإنّ المتحف وضع المواضيع التي كانت مخفيّةً عن العامّة في سياقاتٍ جديدةٍ مفتوحةٍ وعامّة. علاوةً على ذلك، وعلى العكس من المؤسّسات الاعتقالية التي تزامنت ولادتها مع ولادة المتحف، فإنّ المتحف ـفي مفهومه إن لم يكن في جميع جوانب ممارستهـ لم يهدف إلى عزل السكان، ولكن على وجه التحديد إلى تخالط وتمازج الجماهير، النخبوية والشعبية، التي كانت تميل حتّى ذلك الوقت إلى أشكال تجمّعٍ منفصلة.

ولست أدلي هنا بهذه النقاط لمجرّد دحض آراء كريمب، بل للتشديد على النواحي التي شغل بها المتحفُ العمومي فضاءً ثقافيًّا كان متميزًا جذريًّا عن تلك الفضاءات التي شغلها أسلاف المتحف المختلفون، مثلما كان متميّزًا في وظيفته عنها. ويخدم هذا بدوره في تأكيد المحدودية المنهجية لتلك التفسيرات التي تحكي قصّة تطوّر المتحف على شكل تاريخٍ خطي لظهوره من مؤسّسات الاقتناء السابقة. وذلك لأنّه ليس واضحًا بأيّ حالٍ من الأحوال أنّ تلك المؤسّسات توفّر الإحداثيات التاريخية الأنسب للتنظير لتميّز المتحف كوسيلةٍ لاستعراض السلطة. ويمكن اقتراح كثيرٍ من المؤسّسات المرشحة لهذا الدور اعتمادًا على الفترة والبلدـ مثل

مواكب الدخول الملكية، وحفلات البلاط، والمسابقات الرياضية، **وباليه البلاط** (*ballet de cour*)، وبالطبع مختلف أسلاف المتحف العمومي نفسه. وبينما شكّل كثيرٌ من هذه الأشكال، في بداية عصر النهضة، وسائل لعرض السلطة الحاكمة إلى عامّة الناس، لكنّها لم تعد تؤدّي هذه الوظيفة منذ القرن السادس عشر مع ظهور الحكم المطلق وإعادة الأقطعة التابعة لمجتمع البلاط، وأصبحت تعمل أساسًا كمهرجانات بلاطٍ أو مؤسّساتٍ مصمّمةٍ لعرض السلطة الملكية داخل الدوائر المحدودة للطبقة الأرستقراطية.

وبقدر ما تعلّق الأمر بالعرض العام للسلطة لعموم السكّان، فقد أخذ على نحوٍ متزايدٍ، بخاصّةٍ في القرن الثامن عشر، شكلَ الأداء العمومي لمشهد العقاب. ولكن إذا كان المتحف أخذ على عاتقه هذه الوظيفة، فإنّه حوّرها أيضًا عبر تجسيد خطابٍ جديدٍ للسلطة جَنّد الجمهور العمومي الذي توجّه إليه بوصفه ذاته بدل أن يكون موضوعه. وتكمن أفضل رؤيةٍ لمنطق هذا التحوّل في النواحي التي تقاطع فيها تطوّر المتحف مع تطوّر السجن في أوائل القرن التاسع عشر- ولكن كتاريخين مضيا في مسارين متعارضين، وليس متوازيين كما يقترح كريمب. وهكذا، إذا كان السجن في القرن الثامن عشر مؤسّسةً قابلةً للاختراق نسبيًّا لا تحتجز قاطنيها بشكلٍ كامل، فقد أخذ تطوّره في القرن التاسع عشر شكل الانفصال المتزايد عن المجتمع كالعقاب الذي يستتر -وقد انقطع الآن عن وظيفة إظهار السلطة على الملأ- داخل الأسوار المغلقة للإصلاحية. وكان مسار تطوّر المتحف، على النقيض من ذلك، مسارًا لتزايد نفاذيّته مع إزالة

مجموعةٍ متنوّعةٍ من القيود المفروضة على الدخول (لو كان يسمح بالدخول أصلًا) ـأولئك الذين ينتعلون أحذيةً نظيفة وأولئك الذين جاؤوا في عربات النقل والأشخاص القادرون على تقديم أوراق اعتمادهم للفحص- كي ينتهي بحلول منتصف القرن التاسع عشر إلى مؤسّسةٍ ترحلت من الدوائر الخاصّة والحصرية المختلفة التي كانت تقتصر عليها إلى المجال العامّ.

إن مكانّ هاتين المؤسّستين في تاريخ العمارة يُبرِز هذا التناظر العكسي لمساريهما. وقد أظهر روبن إيفانز (Robin Evans) كيف أنّه لم يكن هنالك معمارٌ مميّز للسجن قبل العام 1750، في حين شهد القرن التالي فورةً من المبادرات المعمارية الموجّهة لإعداد السجن كفضاءٍ مغلقٍ يمكن من داخله رصد السلوك باستمرار، وهو معمارٌ كان سببيًا في تركيزه على تنظيم علاقات القوّة ضمن الفضاء الداخلي للسجن بدلًا من شعاريةٍ بمعنى الاهتمام باستعراضٍ خارجي للسلطة (Evans, 1982). كان معمار المتحف مبتكرًا بشكلٍ مشابه أثناء الفترة عينها التي شهدت سلسلةً من المسابقات المعمارية لتصميم المتاحف وانتقل التشديد فيها تدريجيًا بعيدًا عن تنظيم فضاءات عرضٍ مغلقة من أجل المتعة الخاصّة للأمير أو الأرستقراطي أو العالم، إلى تنظيم فضاءٍ ورؤيةٍ تسمحان للمتاحف بأن تعمل كأدواتٍ للتعليم العمومي (Seling, 1967).

ولم يكن المتحف والإصلاحية في مرور أحدهما بالآخر كسفينتين في الليل، غافلَيْن عن الحقيقة، فعندما افتُتحت إصلاحية ميلبانك (Millbank Penitentiary) في العام 1817، خُصّصت فيها غرفة كمتحفٍ وضعت فيها سلاسل وسياطٌ وأدوات تعذيب.

وشهدت الفترة عينها إضافةً إلى مجموعة مؤسّسات العرض في لندن حين افتتحت مدام توسّو (Madame Tussaud) في العام 1835 محلًّا دائمًا يضمّ، كنقطة جذبٍ رئيسة، حجرة الأهوال حيث تُعرض التجاوزات الهمجية من ممارسات العقاب السابقة بجميع تفاصيلها الدموية. ومع تقدّم القرن التاسع عشر، فُتحت الأبراج المحصّنة (dungeons) في القلاع القديمة لإطلاع الجمهور عليها، حيث كانت في كثيرٍ من الأحيان أحجار أساس المتاحف. وباختصار، فإنّ معارض أنظمة العقاب السابقة أصبحت وقتها ولا تزال -على الرغم من أنّها لم تُلاحظ إلا قليلًا- مجازًا متحفيًّا رئيسًا[34]. وفي حين كانت وظيفة هذه المعارض واضحةً بحسب التفسير الويغيّ لتاريخ العقاب، فإنّ هذا المجاز خدم أيضًا كوسيلةٍ استطاع بواسطتها المتحف، في تأسيسه لنقدٍ عامٍّ لأشكال استعراض السلطة المرتبطة بالنظام القديم، أن يعلن في الوقت عينه وضعه الديموقراطي الخاصّ به. إذًا، إذا كان المتحف قد حلّ محلّ المشهد العقابي في وظيفة استعراض السلطة أمام العامّة، فإنّ الاقتصاد الخطابي للسلطة التي كان يتمّ استعراضها تغيّر بشكلٍ ملحوظ. وبدلًا من تجسيد مبدأٍ قسري وغريبٍ للسلطة استهدف إجبار الشعب على الخضوع، فإنّ المتحف -وهو يخاطب الناس كجمهورٍ وكمجموعة مواطنين- استهدف استدراج عامّة الناس إلى التواطؤ مع السلطة عن طريق وضعهم بهذا الجانب من سلطةٍ مثّلها لهم بوصفها سلطتهم.

---

(34) لكنّني تطرّقتُ إلى هذه المسألة مع إشارةٍ خاصّةٍ إلى المتاحف الأسترالية. انظر بينيت (Bennett, 1988b) والفصل الخامس من هذا الكتاب.

نظامٌ للأشياء والشعوب

لكنّ هذا لم يكن مجرّد ادّعاء الدولة امتلاك الملكيّات الثقافية نيابةً عن الجمهور، أو فتح أبواب المتحف. بل كان أثرًا للمبادئ التنظيمية الجديدة التي تحكم ترتيب المواضيع ضمن عروض المتحف ووضع الذات الذي تنتجه هذه العروض لذلك الجمهور الجديد المكوّن من أفرادٍ أحرارٍ ومتساوين شكليًّا والذي شكّله المتحف وخاطبه. وبحسب هوبر- غرينهيل، فقد كانت وظيفة المجموعات الأميرية خلال عصر النهضة «إعـادة خلق العالم مصغّرًا حول الشخصية المحورية للأمير الذي يستطيع بالتالي أن يظهر سيادته على العالم رمزيًّا كما كان يسوده في الواقع» (Hooper-Greenhill, 1989: 64). واستنادًا إلى المنطق التفسيري الذي سمّاه فوكو إبستيمية عصر النهضة التي تقرأ تحت سطح الأشياء لاكتشاف صلاتٍ خفيّةٍ من المعنى والدلالة، فإنّ مثل هذه المجموعات كانت «منظّمةً للتدليل على التراتبيات القديمة في العالم والتشابهات التي توّحد أشياء العالم» (المرجع نفسه، ص64). ومع تضعضع قوّة إبستيمية عصر النهضة على مدى القرن الثامن عشر تحت وطأة -باستخدام مصطلحات فوكو مـرّةً ثانية- مبادئ التصنيف التي تحكم الإبستيمية الكلاسيكية، فإنّ برنامجًا جديدًا صار يحكم عروض المتحف. وانتقل التركيز، بحكم المبادئ الجديدة للتصنيف العلمي، إلى تبيان الاختلافات الملحوظة بين الأشياء بـدلًا من التشابهات الخفيّة بينها، وأُعطي الموضوع الشائع والعادي، وقد مُنح وظيفةً تمثيلية، أولويةً على الموضوع الغريب أو غير العادي،

وجرى ترتيب الأشياء كأجزاءٍ من سلاسل بدلًا من موادّ فريدةٍ من نوعها.

لكن من الغريب أن تترك هوبر- غرينهيل تفسيرها عند هذه النقطة. وذلك لأنّ النقلة الإبستيمية ذات الأهمّية الأكبر فيما يتعلّق بالمتحف العمومي لم تكن من إبستيمية عصر النهضة إلى الإبستيمية الكلاسيكية، بل من الأخيرة إلى الإبستيمية الحديثة. ونتيجةً لهذه النقلة، كما يصفها فوكو في معرض تعقّبه ظهور علوم الإنسان الحديثة، لم تعد الأشياء ترتَّب كجزءٍ من جداول تصنيفيةٍ بل صارت، بدلًا من ذلك، تُدرج ضمن جريان الزمن كي تتميّز من حيث مواقعها المعطاة لها ضمن سلسلةٍ ارتقائية. وهذه هي النقلة التي أقترحها كأفضل تفسيرٍ لظهور الفضاء الخطابي للمتحف العمومي. يتزامن ميلاد المتحف مع ظهور مجموعةٍ جديدة، توفّر لها الشرط المؤسّساتي الأساسي، من المعارف -الجيولوجيا والبيولوجيا الأركيولوجيا والأنثروبولوجيا والتاريخ وتاريخ الفن- رَتّب كلٌّ منها، في انتشاره المتحفي، مواضيعه كأجزاءٍ من سلاسل ارتقائية (تاريخ الأرض، والحياة، والإنسان، والحضارة) شكّلت، في علاقاتها المتبادلة، نظامًا كليًّا من الأشياء والشعوب التي تمّت أرختنها بشكلٍ كامل.

وبالطبع، فإنّ التحوّلات المفاهيمية التي جعلت ذلك ممكنًا لم تحدث بالتساوي أو في الوقت عينه في جميع تلك المعارف. وفي حالة حقلي التاريخ وتاريخ الفن، فإنّ ستيفن بان (Bann, 1984) يُرجِع تطوّر مبدأين يحكمان شاعرية متحف التاريخ الحديث -صالة العرض المتدرّج وغرفة عرض الحقبة التاريخية- إلى متحف المعالم

الأثرية الفرنسية (1795) ومجموعة ألكسندر دو سوميرار في فندق دو كلوني (1832)، على الرغم من أنّ بيفسنر (Pevsner, 1976) يُرجع بعض عناصر الأوّل إلى عرض كريستيان فون ميشيل (Christian von Michel) في غاليري دوسلدورف في العام 1755. أمّا في حالة الأنثروبولوجيا، فعلى الرغم من أنّ جومار (Jomard)، أمين المكتبة الملكية (Bibliothèque Royale)، قد دعا في مطلع عشرينيات القرن التاسع عشر إلى متحفٍ إثنوغرافي يوضّح «مستوى حضارة الشعوب غير المتقدّمة إلّا قليلًا» (ذُكر في: Williams, 1985: 140)، لكنّ ذلك لم يحدث إلى أن طوّر متحف بِيتْ ريفرز نظامه النمطي الذي ابتكر مبادئ العرض المناسبة لتحقيق هذا الهدف. وحتى هذه المبادئ لم تنتشر حتّى قرابة نهاية القرن، وكان ذلك إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب تأثير أوتيس ميسون (Otis Mason) من مؤسّسة سميثسونيان (Smithsonian). وبالمثل، كان للانتصار النظري للداروينية تأثيرٌ ضئيلٌ على الممارسات المتحفية في بريطانيا حتى خلَف ريتشارد أوين، المدافع عن مبدأ كوفييه في ثبات الأنواع، في نهاية القرن وليام هنري فلاور[35] منكتبة سر من قرأ

لكن عندما أُدخلت هذه التحفّظات، فإنّ المواد التي كانت تُعرض متلاصقةً ـ مثل العيّنات الجيولوجية والأعمال الفنية والعجائب والبقايا التشريحية ـ في المؤسّسات السابقة للمتحف من أجل إبراز التنوّع الغنيّ في سلسلة الوجود الكوني، أو التي تمّ وضعها على طاولةِ

(35) لمزيدٍ من التفاصيل عن الحظوظ المتغيرة لكوفييه وداروين في متحف التاريخ الطبيعي، انظر ستيرن (Stearn, 1981).

في وقتٍ لاحقٍ وفقًا لمبادئ التصنيف، انتُزعت قرابة منتصف القرن التاسع عشر من كِلا فضاءي التمثيل هذين، وشكّلتها في طور الإدراج ضمن فضاءٍ جديدٍ العلاقات بين السلسلة الارتقائية المنظّمة في كلٍّ من هذه المعارف. ومن هذه النواحي، فإنّ المتاحف، مثل أسلافها، أنتجت موقعًا للسلطة والمعرفة في علاقتها بإعادة بناءٍ مصغّرةٍ لنظامٍ كلّي من الأشياء والشعوب. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ علاقات السلطة/ المعرفة تلك، بوصفها مبدأً جديدًا حقًّا، كانت ديموقراطيةً في بنيتها لدرجة أنّها تشكّل الجمهور الذي تخاطبه، ذلك الجمهور غير المتمايز المشكّل حديثًا من خلال انفتاحية المتحف، بوصفه على حدٍّ سواء تتويجًا للسلسلة الارتقائية التي تُعرض أمام ناظريه، وقمّة تطوّرٍ يتّضح منه اتّجاه تلك السلسلة التي تفضي باكتمالها إلى الإنسان الحديث. مثلما يتكشّف، في مهرجانات بلاط الحاكم المطلق، عالمٌ مثاليٌّ ومنظّمٌ أمام الأمير ويبزغ من منظوره المتميّز والمسيطر، وكذلك في المتحف، فإنّ عالمًا مثاليًا ومنظّمًا يتكشّف أمام المعرفة والرؤية ويبزغ من منظورهما المتميّز والمسيطر، لكنّه عالمٌ تمّت دمقرطته، وصار -على الأقلّ من حيث المبدأ- إشغال ذلك الموقع، موقع الإنسان، متاحًا علانيةً ومن دون قيودٍ للجميع.

ولكن في تضاعيف عبارة «على الأقلّ من حيث المبدأ» تكمن القضايا الأساسية. وبطبيعة الحال، ففي الممارسة العملية اختطفت فضاءَ التمثيل الذي أبرزه المتحف العمومي إلى حيّز الوجود أنواع الإيديولوجيات الاجتماعية المحدّدة كافّةً: فقد كانت متحيّزةً جنسيًّا في الأنماط الجندرية لإقصاءاتها، وعنصريةً في تعيينها السكّان

الأصليين في المناطق المحتلّة في أدنى درجات التطوّر البشري، وبرجوازيةً من ناحية تمفصلها الواضح مع الخطاب البورجوازي للتقدم. ولأجل ذلك كلّه، فقد كان ذلك بوضوح نظامًا للأشياء والشعوب أمكن فتحه على نقدٍ من الداخل بقدر ما أُدمج، في تصدّيه لسرد قصّة الإنسان، مبدأً في العمومية يمكن بالنسبة إليه اعتبار أيّ عرضٍ محدّدٍ في متحف عرضًا جزئيًّا، ناقصًا، غير كافٍ. وعند مقارنته بفضاءات التمثيل الاستبدادية أو الثيوقراطية السابقة ـفضاءاتٍ مشيّدةٍ حول نقطةٍ مرجعيةٍ مسيطرةٍ واحدة، إنسانيةٍ أو إلهية، لا تدعي عموميةً تمثيلية ـ فإنّ فضاءات التمثيل المرتبطة بالمتحف تقوم على مبدأ العمومية البشرية العامّة الذي يجعله متقلّبًا بحكم طبيعته، فاتحًا إيّاه على خطابٍ إصلاحي مستمرّ حيث تسعى الدوائر الانتخابية المستبعدة للاندراج ـوالاندراج بشروطٍ متساويةـ ضمن هذا الفضاء.

سوف أعود إلى هذه الاعتبارات في وقتٍ لاحق. وفي أثناء ذلك، اسمحوا لي بأن أعود إلى مسألة العلاقات بين السجن والمتحف من أجل توضيح موقعهما في علاقات السلطة/ المعرفة في مجتمعات القرن التاسع عشر. يشدّد فوكو في تفحّصه تشكّل الحقول المعرفية الاجتماعية الجديدة المرتبطة بتطوّر أرخبيل الاعتقال، وبشكلٍ أعمّ بتطوّر الأشكال الحديثة من الحاكمية، على النواحي التي تجعل فيها هذه المعارف، بمسح الجسد بنظرتها الإفرادية والتخصيصية، عامّة الناس مرئيين للسلطة، وبالتالي، للضبط. وفي حين أنّ مختلف معارف العرض المرتبطة بصعود المتحف تُشكّل بالمثل

جزءًا من مجموعة علاقات السلطة/ المعرفة، لكنّ هذه تختلف في تنظيمها ووظيفتها عن تلك التي كان فوكو معنيًّا بها. فإذا كان توجّه السجن هو الانضباط والمعاقبة بهدف إحداث تعديلٍ في السلوك، فإنّ توجّه المتحف هو العرض والإخبار من أجل أن يرى الناس ويتعلّموا. ليس الغرض هنا معرفة عامّة الناس، بل السماح للناس بأن يعرفوا، بالتوجّه إليهم بوصفهم ذواتًا للمعرفة بدلًا من أن يكونوا موضوعاتٍ للإدارة، ليس لجعل عامّة الناس مرئيين للسلطة ولكن لجعل السلطة مرئيةً للناس، وفي الوقت عينه لتمثيل هذه السلطة لهم باعتبارها سلطتهم.

وفي مثل هذا الدمج الخطابي لجماعة مواطنين غير متمايزة في مجموعةٍ من علاقات السلطة/ المعرفة التي تتمثل لها بوصفها صادرةً عن ذاتها، ظهر المتحف بصفته أداةً مهمة للعرض الذاتي للمجتمعات الديموقراطية البورجوازية. وبالفعل، إذا كان السجن، بحسب فوكو، يضفي طابعًا شعاريًّا على مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات التي يتمّ من خلالها تشكيل عامّة الناس كموضوعٍ للضبط الحكومي، فكذلك خدم المتحف بصفته شعارًا لظهور مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات ذات المقدار عينه من الأهمّية ـيلخّصها أفضل تلخيصٍ مفهوم غرامشي عن علاقات الدولة الأخلاقيةـ والتي من خلالها دُمجت بلاغيًّا جماعةٌ ديموقراطية من المواطنين في سيرورات الدولة. وإذا كان الأمر كذلك، فمن المهمّ أن نتذكّر أنّ غرامشي اعتبر ذلك سمةً مميّزةً للدولة البورجوازية الحديثة وليس صفةً تعريفيةً للدولة بحدّ ذاتها. وفي حين أنّ الطبقات الحاكمة السابقة، كما يجادل، «لم

تكترث ببناء ممرٍّ عضوي يوصل الطبقات الأخرى إليها، أي أنّها لم توسّع نطاق طبقتها 'تقنيًا' وإيديولوجيًا»، فالبورجوازية «تطرح نفسها كائنًا عضويًا في حركةٍ مستمرّة، قادرًا على تشرّب المجتمع بأسره، واستيعابه ضمن مستواه الثقافي والأخلاقي» (Gramsci, 1971: 260). وفي هذا الجانب، كما يزعم، تتحوّل وظيفة الدولة بأكملها لتأخذ دور المربّي. إنّ انتقال استعراض السلطة من المشهد العام للعقاب من جهة، ومن جهةٍ أخرى من المجال المغلق لمهرجانات البلاط إلى المتحف العمومي قد لعب دورًا حاسمًا في هذا التحوّل بالضبط إلى درجة استحداث فضاءٍ اندمجت فيه هاتان الوظيفتان المتباينتان ـ عرض السلطة أمام عامّة الناس وعرض عامّة الناس ضمن الطبقات الحاكمة.

المتحف والسلوك العام

لكن هذه ليست سوى نصف الحكاية، وذلك أنّه مهما هدف المتحف إلى الترويج لاختلاط ذينك الجمهورين وتمازجهما ـ النخبة والعامّة ـ، وهما اللذان كانا يميلان حتى ذلك الوقت لأشكال اجتماعٍ منفصلة، فقد كان أيضًا أداة تمييزٍ بين فئات السكان. وبفعل ذلك، فقد شكّل أيضًا جزءًا من ظهور تقنيات التنظيم والانضباط الذاتيّ التي عُني بها فوكو، وفيها يُخضع سلوك فئاتٍ واسعةٍ من السكّان لأشكالٍ جديدةٍ من الإدارة الاجتماعية. ولتقدير الجوانب التي حدث فيها ذلك، يجب أن يؤخذ في الاعتبار ظهور تكنولوجياتٍ جديدةٍ لإدارة السلوك، مكّنت المتاحف من أن تقدّم حلًّا تقنيًا لمشكلةٍ كانت تعاني منها دائمًا الأشكال السابقة لاستعراض السلطة مع المخاطر الماثلة

للفوضى. ودراسة هذه القضايا سوف تساعد على إظهار الكيفية التي خدمت بها ممارسات المتحف، على الرغم من توجّهه الرسمي لمخاطبة جمهورٍ غير متمايز، في دقّ إسفينٍ بين الجماهير التي استقطبها وذلك القطاع الجامح من السكان الذي بقي على سلوكيات الحانة والمهرجان.

يصف فوكو جيّدًا مخاطر الفوضى المقترنة بمشهد العقاب، فيكتب: «في أيام تنفيذ الإعدامات، كان العمل يتوقّف، وتمتلئ الحانات، وتُهان السلطات فتنهمر الشتائم أو الحجارة على الجلّاد والحرّاس والجنود، وحدث أن جرت محاولاتٌ للاستيلاء على الرجل المدان، إمّا لإنقاذه أو للتأكّد من قتله، وحدث أن اندلعت معارك، ولم تكن هناك غنيمةٌ أفضل للّصوص من حشد الفضوليين المتجمّعين حول منصّة الإعدام» (Foucault, 1977: 63). ويرسم ديفيد كوبر (David Cooper)، في كلامه عن الأجواء الأشبه بالمهرجان في الإعدامات العامّة، صورةً مماثلةً لإنكلترا في أواخر القرن الثامن عشر، حين أصبح المهرجان نفسه بالطبع الرمز الأوضح للفوضى الشعبية: في العام 1817، على سبيل المثال، هاجمت أربعة أفواجٍ من الخيّالة مهرجان بارثولوميو، بعد الاشتباه في كونه مرتعًا للشغب والعصيان[36]. وإذا كانت ولادة السجن، في فصله للعقاب عن المشهد العامّ، ردًّا على هذه المشكلة، فقد وفّرت ولادة المتحف مكمّلًا لها. إنّ فصل استعراض السلطة ـ القوّة للإشراف على

---

(36) انظر بخصوص النقطة الأولى كوبر (Cooper, 1974)، والثانية ستاليبراس ووايت (Stallybrass and White, 1986).

المواضيع وترتيبها للعرض ـ عن خطر الفوضى قد قدّم أيضًا آليّة لتحويل الحشد إلى جمهورٍ منظّمٍ، وفي الحالة المثلى ذاتيّ التنظيم.

لا يعني هذا أنّ المتاحف قدّمت نفسها على الفور تحت هذا الضوء. بل على العكس من ذلك، ففي السياق البريطاني، كان على دعاة المتاحف العامّة أن يكافحوا بصلابةٍ ضد تيار الرأي المؤثّر الذي خشي من أنّه إذا تمّ فتح المتاحف أمام العامّة، فإنّها ستقع ضحيةً لفوضى الحشود. وبحسب الرأي المحافظ، فإنّ صور الدهماء المسيّسين والحشود الفوضوية للمهرجان، أو الرعاع الثملين والخليعين في الحانات ودكاكين الشرب، كانت غالبًا ما تُستعاد كهواجس للتدليل على أنّ فتح أبواب المتاحف للجميع قد يؤدّي إمّا إلى تدمير معروضاتها أو إلى تدنيس هالة الثقافة والمعرفة في أرجائها جرّاء أشكالٍ غير لائقةٍ من السلوك. ونحن نعلم جيدًا من أدبيات الترفيه الرشيد أنّ الآراء الإصلاحية توخّت في المتاحف وسيلةً لتعريض الطبقات العاملة إلى التأثير المحسّن لثقافة الطبقة الوسطى. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ ما أودّ التشديد عليه هنا هو النواحي التي اعتُبرت فيها المتاحف أيضًا، وهي التي تُصوّر بمثابة ترياقٍ ضد أشكال السلوك المرتبطة بأماكن التجمّعات الشعبية، أدواتٍ قادرةً على إحداث إصلاحٍ في الآداب العامة، أي إحداث تعديلاتٍ في الأشكال الخارجية والمرئية للسلوك بشكلٍ مستقلٍّ تمامًا عن أي تحوّلٍ ذهني أو ثقافي داخلي[37].

---

(37) لقد تمّ إبراز هذا الجانب من حركة الترفيه العقلاني بشكلٍ واضحٍ من قِبَل بيلي (1987).

وبعبارةٍ أخرى، فإنّ المتحف استهدف صراحةً الجسم الشعبي كهدفٍ للإصلاح، وقام بذلك من خلال مجموعةٍ متنوّعةٍ من الإجراءات الاعتيادية والتكنولوجيات التي تتطلّب تحوّلًا في قواعد التصرّف والسلوك الجسدي. وقد تحقّق ذلك، بشكلٍ أكثر وضوحًا، من خلال الحظر المباشر لتلك الأشكال من السلوك المرتبطة بأماكن التجمّع الشعبي، مثل منع الأكل والشرب، وتحريم لمس المعروضات، وفي كثيرٍ من الأحيان تحديد -أو على الأقلّ تقديم المشورة بشأن- ما ينبغي وما لا ينبغي ارتداؤه. بهذه الطريقة أحدث المتحف، في حين كان مفتوحًا ومجانيًّا بشكلٍ رسمي، نمطه الخاص من التمييز والإقصاء غير الرسميين. على الرغم من ذلك، لعلّ أكثر ما يلفت هنا هو تكوين المتحف -جنبًا إلى جنبٍ مع الحدائق العامة وما شابهها- كفضاءٍ للتقليد تستطيع فيه الطبقة العاملة، بالسماح لها بالاختلاط المتبادل مع الطبقات الوسطى في حيّزٍ غير متمايزٍ رسميًّا، أن تتعلّم اعتماد أشكالٍ جديدةٍ من السلوك عن طريق التقليد. وهكذا شبّه مناصرو المعارض التي أقامها معهد الميكانيك في ليدز (Leeds) فوائدها التربوية بفوائد المماشي العامّة التي من فضائلها -وفقًا لأحد المعاصرين- أنّها تشجّع «على ضبطٍ لطيفٍ وراقٍ للنفس»، ما يساعد في «ضبط صخب الابتهاجات ضمن الحدّ المعقول، وتعليم فنّ الكياسة في المرح من دون خشونةٍ والتفريق بين اللهو والشغب» (ذُكر في: Arscott, 1988: 154). بهذه الطريقة، وعبر عرض فضاءٍ من «الامتثال الخاضع للإشراف»، وفّر المتحف سياقًا يمكن

أن تصبح فيه أشكالٌ جديدةٌ من السلوك، باستبطانها، تعاليم تنبع من الذات[38].

لم يشكّل المتحف من هذه النواحي مجرّد فضاءٍ متمايزٍ ثقافيًا، بل موقعًا لمجموعةٍ من ممارساتٍ متمايزةٍ ثقافيًا هدفت إلى استبعاد أشكال السلوك العامّ المرتبط بأماكن التجمّع الشعبي. وقد تمّ تحقيق الغاية عينها من خلال تطوير وسائل معماريةٍ جديدةٍ لتنظيم وظيفة الفرجة. يجادل فوكو في مقالته «عينُ السلطة» (The Eye of Power) في أنّه عندما لم يعد المعمار مهتمًّا بتمظهر السلطة، صار بدلًا من ذلك يخدم غرض ضبط السلوك عن طريق تنظيماتٍ جديدةٍ للعلاقات بين الفضاء والرؤية -في نسق النظرات المنظّم تراتبيًّا في اتّجاهٍ واحد، على سبيل المثال، أو في تركيز نظرة التلميذ على شخص المعلّم في التعليم الشعبي (Foucault, 1980b). وبينما احتفظت المتاحف في القرن التاسع عشر بوظيفةٍ معماريةٍ شعاريةٍ عبر بنائها الخارجي المهيب، فإنّ التغيّرات في معمارها الداخلي فرضت مجموعةً جديدةً من العلاقات بين الفضاء والرؤية لا يرى فيها الجمهور فحسب المعروضات المرتّبة لنظرته الفاحصة ولكن يمكنه، في الوقت ذاته، أن يَرى وأن يُرى من قبل ذاته، وبالتالي وضع ضبطٍ معماري ضد أيّ ميلٍ إلى الصخب.

---

(38) أعني بعبارة «الامتثال الخاضع للإشراف» أنّه وسيلةٌ لإبراز التباين بين المتاحف وما وصفه إيان هنتر بفضاء «الحرّية المُراقَبة» في ملعب المدرسة. انظر هنتر (Hunter, 1988). وبينما شجّع الأخير على منح ثقافة الطفل حرّية التعبير تحت إشراف المعلّم من أجل رصد قِيَم الشارع وتصحيحها، شجّعت المتاحف، عوضًا عن ذلك، على الامتثال الخارجي لقوانين السلوك.

وكي أسلّط الضوء على هذه النقطة: شهدت ثلاثينيات القرن التاسع عشر تحقيقًا بشأن إدارة المعالم الأثرية القديمة في بريطانيا. وكانت إحدى النتائج الرئيسية لهذا التحقيق قد تعلّقت باستحالة اتّخاذ الترتيبات اللازمة لمراقبة الجمهور في مبانٍ مثل دير وستمنستر (Westminster Abbey) الذي يحتوي على كثيرٍ من الأركان والزوايا المظلمة التي كانت تُستخدم عادةً من العامة للتبوّل[39]. وحتّى أسلاف المتحف التي صُمّمت بحيث لا يدخل إليها إلا جمهورٌ مختارٌ بعناية عانت من المشكلة عينها. وكانت تتكوّن، في كثيرٍ من الأحيان، من غرفٍ صغيرةٍ كثيرةٍ مليئةٍ بالأشياء المبعثرة، ما يجعلها غير مطواعةٍ لمهمّة تنظيم سلوك جمهورٍ كبيرٍ وغير مختارٍ بعناية. كانت المصادر المعمارية التي غذّت تطوّر مؤسّسات العرض في القرن التاسع عشر عديدةً ومتنوّعة: أروقة التسوّق ومحطّات السكك الحديد والمعاهد الموسيقية وقاعات السوق والمتاجر الكبرى، على سبيل المثال لا الحصر[40]. وعلى الرغم من ذلك، فهنالك ثلاثة مبادئ عامّة تمكن ملاحظتها، اجتمعت للمرّة الأولى في القصر البلّوري بطرقٍ كان لها تأثيرٌ حاسمٌ في التطوّر اللاحق للهندسة المعمارية للعرض: أوّلًا، استخدام موادّ جديدة (من الحديد الزهر وصفائح الزجاج) للسماح بتسوير وإضاءة مساحاتٍ كبيرة، ثانيًا إزاحة المعروضات إلى جوانب مساحات العرض ووسطها، لخلق ممرّات خاليةٍ لعبور الجمهور،

---

(39) لمزيدٍ من التفاصيل، انظر ألتيك (Altick, 1978).

(40) لمعلوماتٍ أوفى عن مصادر الهندسة المعمارية للمتحف في القرن التاسع عشر، انظر غيديون (Giedion, 1967).

وتجزيء ذلك الجمهور من كتلةٍ غير محدّدة المعالم إلى تدفّقٍ منظّم، وثالثًا توفير إطلالاتٍ مرتفعةٍ على شكل صالاتٍ تتضمّن مبدأ المراقبة الذاتية في السماح للجمهور بمراقبة نفسه، وبالتالي تنظيم نفسه في معمارٍ متحفي. هكذا جسّد المتحف، بإتاحته للجمهور بوصفه ذاتًا وموضوعًا لنظرةٍ متحكّمةٍ مضاعفة، ما اعتبره بنثام هدفًا رئيسًا للمشتملية- التطلّع الديموقراطي إلى مجتمعٍ يصير شفّافًا لنظرته المتحكّمة النابعة منه[41].

وبالطبع، ليس الغرض هنا دحض زعم هوبر- غرينهيل بأنّ المتحف قد عمل بصفته أداة انضباط، ولا حقيقة أنّ المتحف كان ولا يزال مكان مراقبةٍ بالمعنى المباشر حيث يقوم موظّفو الأمن أو كاميرات المراقبة برصد سلوك الجمهور. لكنّ هذه تمثّل جانبًا واحدًا فقط من تنظيم المتحف للعلاقات بين الفضاء والرؤية والذي سمح للجمهور، بإعطائه موقع التفتيش الذاتي، بأن يعمل -بنفسه وبشكلٍ مباشر- كفاعلٍ لتأسيس قواعد السلوك العامّ ومراقبة تطبيقها في الوقت ذاته. علاوةً على ذلك، فإنّه من هذه الناحية يمكن على أفضل وجهٍ حلّ أحجية الشكل المحدّد للهيمنة التي يعزّزه المتحف وليس

(41) يورد فوكو، بتذكيره إيانا بهذا الجانب من رؤية بنثام للمشتملية، النواحي التي تردّد فيها أصداء الحلم الروسّوي، المؤثّر بشكلٍ كبيرٍ في الثورة الفرنسية، لمجتمعٍ يصير شفافًا لنفسه. انظر فوكو (Foucault, 1980b). وفي هذا الصدد، يمكن اقتراح أصلٍ معماريٍّ آخر للمتحف في تتبّع أصوله عبر ترتيباتٍ معماريةٍ مختلفةٍ اقتُرحت في فرنسا الثورية لأجل بناء مبدأ التفتيش العامّ في تصميم الجمعيات السياسية، للاطّلاع على تفاصيل أكثر، انظر هانت (Hunt, 1984).

في ضوء تأثيره الإيديولوجي. يجادل باري سمارت (Barry Smart)، في تفضيله للمفهوم الفوكوي عن الهيمنة على المفهوم الغرامشي، في أنّ الهيمنة حسب فوكو يمكن فهمها كشكلٍ من أشكال التماسك الاجتماعي يمكن تحقيقه من خلال طرقٍ مختلفةٍ من برمجة السلوك وليس من خلال إواليّات التوافق التي يفترضها غرامشي (Smart, 1986). لقد عمل المتحف، منظورًا إليه بصفته تكنولوجيا لإدارة السلوك، على تنظيم أنواعٍ جديدةٍ من التماسك الاجتماعي بالضبط عبر الأشكال الجديدة لتمييز فئات السكّان التي أوجدها والتوفيق بينها. إلا أنّه يجب النظر إلى وظيفته في هذا الصدد في ضوءٍ مقارنٍ كي نستطيع فهم الاقتصاد المميّز لجهوده. وإذا كان السجن، كما مرّ معنا سابقًا، قد خدم غرض نزع التسييس عن الجريمة عبر عزل فئةٍ فرعيةٍ من المجرمين المذعنين عن بقيّة السكان، فإنّ المتحف قدّم مكمّلًا لذلك عبر ترسيخ قيمٍ جديدةٍ للسلوك العامّ، ما دق إسفينًا بين الفئات المحترمة وتلك المشاكسة.

ويلاحظ فوكو، في معرض نقاشه مخطّطات المصلحين الجزائيين في أواخر القرن الثامن عشر، النواحي التي كان يُقصد بها من العقاب ـفي تصوّرهم إياه بمثابة «حديقة القوانين التي سترتادها العائلات في أيام الآحاد»ـ أنّ يوفّر برنامجًا لتعلّم الأخلاق المدينية (Foucault, 1977: 111). ولكن عندما تمّ سحب العقاب من المشهد العامّ، صار المتحف هو الذي يجرى تصوّره على نحوٍ متزايدٍ باعتباره الأداة الأساسية للتربية المدينية. وعلى هذا النحو، كانت وظيفة المتحف وظيفةً معيارية. وكان هذا جزئيًا مسألةً تتعلّق بما

كان على المتحف عرضه وإخباره كي يبني معيارًا لإنسانيةٍ -إنسانية الذكر الأبيض والبورجوازي- يتعزّز وضعها المعياري بعرض كلّ أنواع الانحرافات عنه: من الجماجم «المتخلّفة» للسكّان الأصليين المعروضة في متحف بِيتْ ريفرز، على سبيل المثال، أو في مكانٍ آخر يعرض الجماجم الغريبة الشكل التي تعود إلى المجرمين. لكنّها كانت أيضًا مسألة تطبيعٍ للزائر بشكلٍ مباشرٍ من خلال تأثير آليةٍ لضبط السلوك. لذلك تجدر الإشارة هنا إلى ما اعتبره هنري كول الدرسَ الرئيس للمتحف عندما كان يشيد بإمكاناته التعليمية: «سوف يعلّم المتحفُ الأطفالَ الصغار كيف يحترمون ملكية الآخرين، وكيف يتصرّفون بلطف» (Cole, 1884: 356). إنّ الذهاب إلى متحف، في ذلك الوقت والآن أيضًا، ليس مجرّد مسألة فرجةٍ وتعلّم، بل هو أيضًا وعلى وجه التحديد تمرينٌ في التربية المدنية، لأنّ المتاحف هي أماكن يمكن أن نُرى فيها بمقدار ما نَرى.

الفضاء الخطابي/ السياسي للمتحف

كان الفضاء الخطابي للمتحف إذًا، في صيغته العائدة للقرن التاسع عشر، فضاءً معقّدًا شكّله في شكلٍ أساسي تناقضان عملا على توليد وتغذية حقلٍ من العلاقات السياسية والمطالب الخاصّة بشكل المتحف. وبالتمعّن في هذين التناقضين أريد، كي أختم مناقشتي، أن أقدّم مفهومًا لسياسات المتحف سوف يهدف، بربط نفسه بهذين التناقضين بوعي ذاتي وليس بمجرّد أن يظهر فيهما، إلى تفكيك فضاء المتحف من خلال إقامة مجموعةٍ جديدةٍ من العلاقات بين المتحف ومعروضاته وجماهيره، ما من شأنه أن

يتيح له العمل بشكلٍ أوفى كـأداةٍ للعرض الذاتي للمجتمعات الديموقراطية والتعدّدية.

إذًا، تمثّل التناقض الأوّل، ذلك الذي غذّى المطالب السياسية القائمة على أساس مبدأ الكفاية التمثيلية، في التفاوت بين التطلّعات الشمولية للمتحف من ناحية، والمتجسّدة في ادّعائه بأنّ نظام الأشياء والشعوب الذي أوجده كان يمثّل بشكلٍ عامٍّ الإنسانية كلها، ومن ناحيةٍ أخرى في حقيقة أنّ أيّ عرضٍ متحفيّ محدّدٍ يمكن دائمًا أن يُبرهن على جزئيّته وانتقائيّته وعدم كفايته فيما يتعلّق بذلك الهدف. يضع بول غرينهالغ (Paul Greenhalgh) يده على ما أقصده هنا عندما يلاحظ، وهو يشرح كيف صارت المعارض الدولية تمثّل نقاط تركيزٍ مهمّةً للباحثات النسويات في أواخر القرن التاسع عشر، أنّه «بسبب ادعاءات المعارض الدولية أنّها تقدّم تغطيةً موسوعيةً للثقافة العالمية، فإنّها لم تستطع استبعاد النساء بسهولةٍ مثلما استبعدتهنّ المؤسّسات الأخرى باستمرار» (Greenhalgh, 1988: 174). أي أنّ تجسيد المتحف لمبدأ العمومية البشرية العامّة هو وحده الذي أضفى الأهمّية المحتملة لاستبعاد أو تهميش المرأة وثقافة المرأة، ومن ثمّ فتح ذلك الموضوع كمسألةٍ يمكن تسييسها. والشيء عينه، بطبيعة الحال، ينطبق على مجموعةٍ من المطالب التي تولّتها المتاحف نيابةً عن الدوائر الانتخابية السياسية الأخرى في الوقت الذي كان فيه فضاء المتحف يخضع لعمليةٍ مستمرّةٍ من التسييس، تتمّ فيها مطالبته على كلا الصعيدين بتوسيع نطاق اهتماماته التمثيلية (كي يشمل على سبيل المثال موادّ تتعلّق بسبل العيش للفئات

الاجتماعية المهمّشة) و/ أو بعرض موادَّ مألوفةٍ في سياقاتٍ جديدةٍ للسماح لها بتمثيل قيم المجموعات التي تتعلّق بها بدل تمثيل قيم الثقافة السائدة (تدور في ذهني هنا، على سبيل المثال، انتقادات السكّان الأصليين للافتراضات الارتقائية التي تحكم عرض بقايا السكّان الأصليين وأدواتهم في متاحف التاريخ الطبيعي). تنشأ هذه المطالب وتتغذّى من الديناميّات الداخلية للمتحف التي تضفي عليها وجاهةً لم تحظَ بها، وتعذّر عليها ذلك، في خزائن العجائب العائدة للقرن الثامن عشر على سبيل المثال والتي لا تزال تفتقدها فيما يتعلّق بنسخها التجارية المعاصرة، مثل متاحف صدّق أو لا تصدّق التي يشرف عليها ريبلي (Ripley's Believe It Or Not).

لكن على رغم أهمّية محاولات إيقاع المتحف في شرك خطابه الشامل، فإنّ هنالك حدودًا واضحةً لما يمكن تحقيقه من خلاله. وفي الواقع، فقد كان إلى حدٍّ ما نتيجةً لكثرة المطالب السياسية المتنافسة الملقاة على عاتق المتحف أن نُسفت من الداخل ادّعاءاته في تقديم إعادة بناءٍ مصغّرٍ للعالم الواقع خارج جدرانه. ونظرًا لذلك، فإنّه بدلًا من مطالبة المتحف بالإيفاء بمبدأ الكفاية التمثيلية ـوهو ما يؤدّي إلى توليد سياساتٍ لا تمكن تلبيتها لأنّ هدفها غير قابلٍ للتحقيق أصلًاـ فسيكون من الأفضل تكريس الجهد السياسي لتحويل العلاقات بين معروضات المتحف ومنظّميها وزائريه، وهذا يعني أنّه يجب الاهتمام أيضًا، إضافةً إلى ما يتمّ عرضه في المتاحف، بعمليات العرض وبالمشاركين فيها وبآثارها في العلاقات التي تنشأ بين المتحف وزوّاره.

في الوقت الحاضر، لو تذكّرنا حجّة هوبر- غرينهيل، فإنّ الانقسام بين الفضاء الخفيّ للمتحف الذي تُنتج وتُنظّم فيه المعرفة وبين الفضاءات العامة التي تُقدّم فيها للاستهلاك السلبي يُنتج خطابًا مونولوجيًا يهيمن عليه الصوت الثقافي الرسمي للمتحف. ولتفكيك هذا الخطاب، لا بدّ من تحويل دور قيّم المتحف من اعتباره مصدر خبرةٍ تتمثّل مهمّته في تنظيم تمثيلٍ يضعه في موقع المعرفة، إلى دورٍ آخر باعتباره صاحب كفاءةٍ تقنيةٍ وظيفته مساعدة جماعاتٍ خارج المتحف في استخدام مصادرها من أجل أن تدلي في داخل المتحف بأقوالها النابعة منها. وتمكن رؤية بعض جوانب إعادة المفهمة هذه لوظيفة المتحف في عدّة متاحف أسترالية تنازلت للشعوب الأصلية عن حقّ إعـادة تشكيل عرض موادّها من أجل أن توصل ما تريده انطلاقًا من منظورها الخاص. وإذا كان لفضاء المتحف أن يصبح حواريًا بشكلٍ كامل، وإذا كان للأقوال التي تُخلق فيه ألّا تؤطّر ضمن الصوت الرسمي للمتحف -حتى لا تظل هناك إمكانية أن يعيد تطويعها- فإنّ المبدأ المتجسّد في مثل هذه التجارب يجب أن يُعمّم، بحيث يسمح للمتحف بأن يعمل كموقعٍ للإفصاح عن الأقوال المتعدّدة والمتباينة، مما سيمكّنه من العمل كأداةٍ للحوار العامّ.

أمّا التناقض الثاني الذي يؤثر في المتحف، بحسب رأيي، فينبع من واقع أنّه يُنظّم ويخاطب جمهورًا يتكوّن من أفرادٍ متساوين شكليًا، لكنّه عمل أيضًا على التمييز بين فئات السكّان عبر مزيجٍ من العلامات الثقافية التي شكّلت قطاعًا ثقافيًا يتميّز بوضوحٍ عن قطاع التجمّعات الشعبية والتكنولوجيات التنظيمية التي تهدف إلى تعديل سلوك الزائر.

وبالطبع، فإنّ كثيرًا من الحجج الأوّلية التي قُدّمت لمصلحة انفتاح المتحف استندت إلى تقويم الفوائد التي ستعود على الدولة من خلال تعريض الشعب للتأثير التحسيني للمتحف وليس من منطلق مبادئ الحقوق العامّة. وعلى الرغم من ذلك، فمن السهل أن نرى كيف أنّ المتاحف، بفضل خطابها الديموقراطي الخاص، ستصبح حتمًا موضوعاتٍ للسياسة على أساس هذه المبادئ. لكن مرّةً أخرى، وفي حين أنّ مطلب أن تكون المتاحف مفتوحةً للجميع هو أمرٌ يأتي من ديناميّتها الداخلية، إلّا أنّ هذه الديناميّة نفسها تضع العوائق في طريق تحقيق ذلك الهدف، بمقدار ما يجسّد المتحف وسيلةً لتمييز فئات السكان وفق قواعد السلوك التي يشكّله. وبالتالي، فإنّ دراسات زوّار المتحف أوضحت بشكلٍ قاطعٍ أنّ الإقبال على المتحف يختلف وفقًا لمتغيّراتٍ مثل الطبقة والدخل والوظيفة إضافةً إلى المتغيّر الأبرز وهو التعليم، كما أنّ العوائق التي تحول دون المشاركة، كما يراها الذين لا يحضرون المتحف، هي عوائق ثقافيةٌ إلى حدٍّ كبير[42]. وتلك الشرائح من السكّان التي لا تستفيد من المتاحف إلّا قليلًا تشعر بوضوحٍ أنّ المتحف يشكّل فضاءً ثقافيًّا لم يُخلق لها. وكما رأينا، فإنّ ذلك لا يخلو من الصِحّة.

غير أنّ القضايا السياسية التي يطرحها هذا التناقض الثاني معقّدةٌ ومتضاربة، ففي الوقت الذي تتعرّض المتاحف على نحوٍ متزايدٍ لضغط مالي شديد، فإنّ هنالك ما يكفي من الأدلّة لاعتبار أنّ إواليّات

---

(42) انظر على سبيل المثال: مان (Mann, 1986)، هاينيش (Heinich, 1988)، ديكسون وآخرين (Dixon [et al.], 1974).

التمييز التي وسمت متحف القرن التاسع عشر تُدفع في الاتّجاه المعاكس. فمن أجل اجتذاب ما يكفي من الزوّار لتبرير استمرار التمويل العامّ، صارت المتاحف تسعى الآن لتقليد أماكن التجمّع الشعبي بدلًا من تمييز نفسها عنها: شاشات الكمبيوتر التفاعلية، على سبيل المثال، تنافس صالات ألعاب الفيديو، ومعارض «المس واشعر»، وإعادة بناء أماكن التجمّع الشعبي بطريقةٍ تشبه معروضات المتاحف (مثل الحانات ودور السينما)، وتصميم متاجر الهدايا في المتحف على غرار منافذ البيع في المواقع السياحية. وفي حين أنّ هذه المحاولات لدمقرطة روح المتحف هي موضع ترحيب، إلّا أنّ قدرتها على إحداث تغييرٍ كبيرٍ في أخلاقيات زائري المتاحف هو أمر يصعب تقديره. وفي الواقع، طالما أنّ نظام التعليم ينتج سكّانًا متباينين ثقافيًا على أبواب المتاحف، فلا يمكن إلّا أن نتوقّع استمرار أنماط المشاركة في تباينها الاجتماعي.

إنّ المسائل السياسية الأكثر إثارةً للاهتمام، في رأيي، تتعلّق بأسس تبرير الاستحسان السياسي -أبعد من تلك المتعلّقة بالتقسيم العادل للموارد العامة- لأنماطٍ أكثر إنصافًا للوصول إلى المتاحف والاستفادة منها. تشهد الخيارات، كما تُطرح حاليًا ضمن هيئات المتحف، استقطابًا كبيرًا بين المواقف الشعبوية والدولتية، فتتصوّر الأولى مستقبل المتحف بوصفه جزءًا من صناعة الترفيه، وتدعو إلى أن يُمنح الجمهور ما يريده، في حين أنّ الأخيرة تودّ الإبقاء على وجهة النظر التي تعتبر المتاحف أدواتٍ للتعليم، وترى أنّها يجب أن تظلّ وسيلةً لرفع المستوى الثقافي والفكري للسكّان. لا يقدّم أيّ

من الموقفين سببًا كافيًا لرؤية مستوياتٍ أكثر شعبيةً للمشاركة في المتاحف بوصفها بالضرورة قيمةً سياسيةً إيجابيةً إذا بقيت أشكال المشاركة سلبية. وكما هو الحال مع المطالب السياسية القائمة على مبدأ كفاية التمثيل، فإنّ تلك المطالب وُضعت على عاتق المتحف على أساس أنّ مبدأ الحقوق العامّة بحاجةٍ إلى إعادة تفكير، في ما يتعلّق بالحقّ في الاستفادة الفعّالة والنشطة من موارده وليس كمجرّد استحقاقٍ بأن يكون للتسلية أو للتعليم.

القسم الثاني

السياسة والتوجّهات السياسية

الفصل الرابع

المتاحف و«الشعب»

> يستطيع المرء أن يقول إنّه حتّى الآن، تمّت دراسة الفولكلور في المقام الأوّل باعتباره عنصرًا «خلّابًا»... وبدلًا من ذلك، تنبغي دراسة الفولكلور «كمفهومٍ للعالم وللحياة» يوجد ضمنيًّا إلى حدٍّ كبيرٍ في طبقاتٍ محدّدة في المجتمع (في الزمان والمكان) وفي معارضةٍ (هي أيضًا في معظمها ضمنية، وميكانيكية، وموضوعية) للمفاهيم «الرسمية» للعالم.
>
> (Gramsci, 1985: 189)

المسألة التي يشير إليها غرامشي هنا ـتلك الجدّية السياسية المرتبطة بالطرق التي تُدرس وتُمثّل بها ثقافات الطبقات الخاضعةـ قد اكتسبت دلالةً مهمّةً على وجه الخصوص فيما يتعلّق بالتطوّرات الأخيرة في التوجّه السياسي للمتحف في بريطانيا. وعلى الرغم من مقارنة فترة ما بعد الحرب أخيرًا بالدول الإسكندنافية وأميركا الشمالية، فقد شهدت فورةً من المبادرات الجديدة للمتاحف ـالمتاحف الفلكلورية ومتاحف الهواء الطلق ومزارع التاريخ الحيـ الموجّهة لجمع وحفظ وعرض الموادّ المتعلّقة بالحياة اليومية للطبقات غير النخبوية وعاداتها وطقوسها وتقاليدها.

كانت أهمية هذا التطوّر، بطريقة ما، تماثل أهمّية الإصلاحات التشريعية والإدارية التي حوّلت المتاحف في القرن التاسع عشر من مؤسّساتٍ شبه خاصّةٍ تقتصر إلى حدٍّ كبيرٍ على الطبقات الحاكمة والمهنية إلى أجهزةٍ رئيسةٍ للدولة، مكرّسةٍ لتعليم الجمهور العامّ وتنويره"[43]. ونتيجةً لهذه التغيرات، اعتُبرت المتاحف بحلول نهاية القرن أدواتٍ أساسيةً لتحقيق الدور التربوي والأخلاقي الجديد للدولة فيما يتعلّق بالسكّان عمومًا. وفي حين أنّ متاحف أواخر القرن التاسع عشر كانت موجّهة إلى الشعب، إلا أنها لم تكن بالتأكيد من الشعب، بمعنى أنّها لم تبدِ أيّ اهتمامٍ بحياة وعادات وتقاليد الطبقات العاملة المعاصرة أو الطبقات الكادحة من المجتمعات ما قبل الصناعية. إذا كان يُنظر إلى المتاحف على أنّها توفّر دروسًا عمليةً في الأشياء، فإنّ رسالتها الأساسية كانت في تجسيد سلطة الطبقات الحاكمة (على سبيل المثال، من خلال مجموعات النهب الإمبريالي التي وجدت طريقها إلى متحف فيكتوريا وألبرت) من أجل ترويج قبولٍ عامٍّ للسلطة الثقافية للطبقة الحاكمة.

كان توسيع النطاق الاجتماعي لاهتمامات المتحف في فترة ما بعد الحرب انطلاقةً جديدةً إذًا. ولكن في حين أنّ ذلك كان، بالمعنى النسبي، موضع ترحيب، فالنتيجة كانت في كثيرٍ من الأحيان كما يشير غرامشي: تمثيل ثقافات الطبقات الاجتماعية الخاضعة ليس

---

(43) لاستطلاعاتٍ مفيدةٍ عن هذه التطورات، انظر مينيهان (Minihan, 1977) وبيرسون (Pearson, 1982).

في تعقيدها الحقيقي، ولكن بصورتها «الخلّابة». وكنتيجةٍ لذلك، فإنّ الشروط التي تمثّلت فيها طرق حياة هذه الطبقات تكون في كثيرٍ من الأحيان مرتهنةً للثقافة المهيمنة، لدرجة أنّ «الشعب» لا يواجَه عادةً إلّا في تلك الأشكال المؤمثلة بشدّةٍ والمتقهقرة بعمقٍ والتي تطارد خيال الطبقة الوسطى. هنالك بالطبع استثناءات، وسأناقش بعضها بعد قليل. ولكن فلننظر أوّلًا إلى مثالٍ على السيرورات التي تُصوِّر من خلالها المتاحف «الشعب»، وتضفي عليه أيضًا طابعًا عاطفيًّا.

ريف العقل: متحف بيميش

يتمّ تشجيع زوّار متحف الهواء الطلق في بيميش (Beamish) شمال إنكلترا، والذي يقع في قلب مقاطعة دورهام (Durham)، على جعل مركز الزوّار أوّل محطّةٍ لجولتهم، وذلك لأنّهم سيجدون هناك، بحسب ما يخبر دليل المتحف، «تعريفًا بمنطقة الشمال الشرقي وشعبها، وشرحًا وافيًا لمتحف بيميش» (*Beamish: The Great Northern Experience* n.d.). ويأخذ هذا الشرح شكل عرض شريط شرائح يعرض روايتين تفاعليّتين لأصول المنطقة. وأحد خطّي هذه السردية، المنظّمة بحسب الزمن الجيولوجي، يتتبّع أساس ثروات المنطقة من الرواسب المعدنية التي ترسّبت في الفترة البركانية. أمّا الخط الثاني، فيُعنى بالزمن البشري لقاطني المنطقة، ويحكي بأثرٍ رجعي قصّة شعبٍ جلِدٍ ومرن ذي طابعٍ إقليمي، من خلال رسومٍ متحرّكة لمستوطني العصر الحديدي المتسربلين بالقماش مثلًا، الذين

لم يتغيروا عبر العصور برغم استيعابهم موجاتٍ متتاليةً من الغزو (الرومان، الفايكنغ، اليوركشاير)، فجاءت تجسيدًا لروحٍ إقليميةٍ غير منتقصةٍ وغير متغيّرة. وكان التقاء خطَّي هذه السردية في القرن التاسع عشر هو الذي يدّعي تفسير التاريخ الفريد للشمال الشرقي لإنكلترا، متخيَّلًا بوصفه نتاجًا لمنطقةٍ أُنعم عليها بموارد معدنيةٍ وفيرةٍ وشعبٍ عنيدٍ ومبدع، وفوق كلّ شيء، حكيمٍ بما فيه الكفاية لاستغلال ثروته الطبيعية.

قصّةٌ أسطوريةٌ إذًا، وفي ظاهرها غير ضارّةٍ لأنّها لا تأخذ نفسها، ولا تطلب بأن تؤخذ، على محمل الجدّ. لكنّ أهميتها تتمثّل في كيفية سردها بمقدار ما تتمثّل فيما تقوله. في الأجزاء الأولى والختامية من العرض، تلك التي تهيئ المشهد وتحدّد المصطلحات التي يُروى فيها تاريخ الإقليم، يتم التعليق من قبل راوٍ حيادي تحدّد لهجته «المحايدة» ونبرته المعدّلة بعنايةٍ صوته كما لو كان من المقاطعات الرئيسية أو من هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي). ولكن في لحظةٍ محوريةٍ من السرد، وهي اللحظة التي يتلاقى فيها معًا شعب الإقليم مع موارده المعدنية في القرن التاسع عشر عند تطوير صناعة التعدين في شمال شرق إنكلترا، يفسح الصوت السردي المحايد المجال لصوتٍ آخر ـصوت الطبقات العاملة في الإقليمـ، حين يلتقط القصّة ويكملها بلهجةٍ جوردية (Geordie)(*) جشّاء صوت عاملِ مناجمٍ متخيّل (ندعوه جونتي Jonti)، ويحكي قصّة التنمية الصناعية في الإقليم بصفتها نتيجةً لتعاوننا

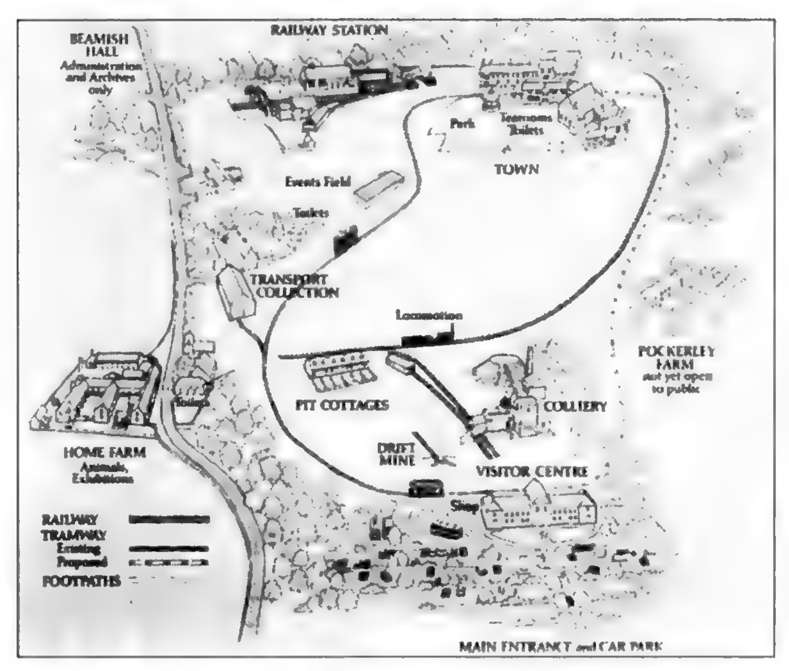
(*) الجوردية هي تسميةٌ تُطلق على لهجة سكّان شمال شرق إنكلترا.

«أنا وأصحابي»(*). وهذا أسلوبٌ مألوفٌ في كثيرٍ من الأفلام الوثائقية التلفزيونية حيث يُمنح صوت الثقافة المهيمنة عادةً الدور الرسمي، في حين أنّ الأصوات الإقليمية، مختزلةً في أغلب الأحيان بعلاماتٍ على الاختلاف والغرابة المحلّيين، تشغل بوضوحٍ مواقع تابعة. وكذلك هو الحال هنا. إنّـه صوت الجنوب المهيمن في السرد، مستمِدًّا سلطته ليس فحسب من علاقته المألوفة بصوت هيئة الإذاعة البريطانية، ولكن أيضًا من إخفاء هويّته وحقيقة أنّ الدور الممنوح له هو سرد الحقائق الصلبة للزمن الجيولوجي. إنّه باختصارٍ صوت الثقافة المهيمنة وصوت الحقيقة المجرّدة في الوقت عينه. أمّا صوت جونتي، فهو على النقيض من ذلك صوتُ التجربة المحلّية. إنّه يجسّد الشعب ـ ولكنّه الشعب على النحو الذي تتصوّره به الثقافة المهيمنة، أناس الإقليم السعداء والطيبون إلى ما لا نهاية، مثلما هم مغامرون ومجدّون. إنّ صوت جونتي ـذلك الشاب الجوردي الطروب واللعوب (المتبختر)ـ هو صوت شعب الإقليم كما «تنطقه» الثقافة المهيمنة بالطريقة عينها التي تنطق بها الصحافة الشعبية صوت «رجل الشارع».

وفي هذا الصدد، يهيّئ شريط الشرائح الزائرَ للمتحف المناسب حيث يمكن أن يرى «الشعب» الذي ينتمي إلى الشمال الشرقي، وأن يرى نفسه، ولكن من خلال المرآة المكسورة للثقافة المهيمنة. في دليل المتحف، يعلن بيميش عن هدفه بأن يعرض العوامل التي

(*) يستخدم المؤلف هنا اللهجة الجوردية في عبارة «Me and me marrers».

«أثّـرت في حياة الناس وعملهم في المنطقة قبل قرنٍ من الزمن، عندما كان الشمال الشرقي في طليعة التنمية الصناعية البريطانية» (*Beamish: The Great Northern Experience* n.d.). وعلى هذا، فإنّ المتحف يتكوّن من سلسلةٍ من المواقع المترابطة (انظر الشكل 1.4) تغطّي (تقريبًا) الفترة من تسعينيات القرن الثامن عشر وصولًا إلى ثلاثينيات القرن العشرين، لكن مع التركيز الأكبر على الفترات الأخيرة في العصرين الفيكتوري والإدواردي. وهنالك مزرعةٌ نموذجيةٌ تعود لأواخر القرن الثامن عشر، لكنّها معادةٌ تقريبًا إلـى وضعها وظـروف تشغيلها في منتصف القرن التاسع عشر، ومنجم فحمٍ قُصد به أن يمثّل تكنولوجيا وظروف العمل في صناعة التعدين عشيّة الحرب العالمية الأولى، وصَفٌّ من البيوت القرميدية، بديكوراتٍ داخليةٍ وتأثيثٍ يهدف إلى عرض التغيّرات في الأذواق وأساليب الحياة لأسر عمّال المناجم في الفترة الممتدّة من تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى العام 1938، كما تمّت إعـادة بناء مركز مدينة تسوّق متكامل بشوارع مرصوفةٍ بالحصى، وتعاونية، وحانة، ومنصّة عرضٍ في الهواء الطلق- شريحةٌ من تاريخٍ حضري يمتدّ من ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى عشرينيات القرن العشرين يتاخم محطّة سكّةٍ حديديةٍ معادةٍ إلى وضعها في العام 1910. وتربط بين هذه المواقع أشكالٌ قديمة من وسائل النقل (العربات التي تجرّها الخيول، والترام)، يـؤدّي فيها موظّفو المتحف بأزيائهم الرسمية أدوراهم في هذا الماضي المشيّد من خلال عرض التقنيّات الصناعية والمنزلية التقليدية.



الشكل 1.4 خريطة بيميش، متحف الهواء الطلق في شمال إنكلترا
المصدر: (Beamish, North of England Open Air Museum)

من المؤكد أنّ أهمّية « تجربة بيميش» تتمثّل في ما تستثنيه بمقدار ما تشمله. ولا يمكن بالطبع أيّ متحفٍ أن يشمل كلّ شيء، لكنّ نمط الاستثناءات في بيميش يوحي بأنّ المتحف يجسّد، بل يلتزم في الواقع بنمط مؤسّساتي من فقدان الذاكرة، فمن الصعب أن يجد المرء مثلًا أيّ موادّ تتعلّق بتاريخ الحركات العمّالية والنقابية في الإقليم، ولا أثر لنشاطات نساء الشمال الشرقي في حملات حقّ الاقتراع (suffrage) والحملات النسوية. وباختصار، فإنّ مفهوم شعب الإقليم المعيّن في بيميش هو إلى حدٍّ كبيرٍ مفهوم شعبٍ من دون

سياسة. وليست هذه مسألةَ إغفالٍ من قِبل المتحف. فكثيرٌ من الموادّ المعروضة كان يمكن أن تُعرض بطريقةٍ تشير إلى ارتباطها بالحركات السياسية الشعبية، غير أنّ الرغبة كانت في أن تُفصل عن مثل هذه الارتباطات ويُستفاد منها، بدلًا من ذلك، كوسائل لإثارة الحنين إلى ذكرى ماضٍ يتّسم بالعاطفية. رُتّب مقرّ جمعية أنفيلد بلين التعاونية الصناعية (Anfield Plain Industrial Co-operative Society)، أحد النماذج الرائعة لوسط المدينة، لتذكير الزوّار إذًا بأنظمة التسعير القديمة (ما قبل النظام العشري)، وتقنيات تقديم الطعام (آلات تقطيع اللحم المقدد)، والإعلانات (أولاد فراي Fry's Boys). لكن ليس هنالك أيّ ذكرٍ لتاريخ الحركة التعاونية، أو أهدافها ومبادئها، أو علاقاتها بالمنظّمات الاشتراكية الأخرى. وبالمثل، فبينما يُظهر صفّ البيوت القرميدية التغيّرات في الديكور الداخلي والتقنيات المنزلية، إلّا أنّه يمثّل هذه التغييرات بوصفها تتعلّق بالذوق فحسب بدلًا من ربطها بتغيّر العلاقات الاجتماعية داخل البيت- التغيّرات في تقسيم العمل على أساس الجنس، الناجمة عن التكنولوجيات المنزلية الجديدة أو التحوّلات في هيكلية صناعة التعدين، على سبيل المثال.

وعلى الرغم من أهمّية هذه الإغفالات والتخطّيات، لكن يجب في نهاية المطاف تقويم «تجربة بيميش» وفق ما تقوم بذكره لا بحسب ما تغفل ذكره. ومن وجهة النظر هذه، تُعدّ ذات دلالةٍ حاسمة النواحي التي حقّقت بها عين مفهوم المتحف بوصفه تجسيدًا لتاريخ المنطقة جمعُ مبانٍ وموادّ من مختلف مناطق الشمال الشرقي في

مكانٍ واحد، فعلى سبيل المثال تمّ تجميع محطّة السكّة الحديدية من مكوّنات عددٍ من المحطّات المهجورة التي يعود تاريخها إلى عهد شركة سكّة الحديد الشمال شرقية، كما يشمل وسط المدينة، بالإضافة إلى التعاونية من قرية أنفيلد بلين، منصّة عرضٍ في الهواء الطلق وصفًّا من منازل الطبقة الوسطى من الطراز الجورجي من منطقة غيتسهيد (Gateshead). وبالمثل، أتت مباني منجم الفحم وكثيرٌ من آلات الحفر من المناطق المتاخمة للمتحف، في حين تمّ جلب صفّ البيوت القرميدية إلى الموقع من منطقة هيتون لوهول (Hetton le-Hole) قرب سندرلاند (Sunderland). ولم يكن باستطاعة بيميش أن يُنظّم ذلك التصوّر عن الشمال الشرقي بوصفه إقليمًا متميّزًا يسكنه شعبٌ متميّزٌ إلا باقتطاع هذه المباني من تواريخها المحلّية والمحدّدة وجمعها في الموقع نفسه، ومن ثمّ ادّعاء أنّه يحقّق تواريخها المترابطة.

وأكثر أهميةً من ذلك، ربّما، هو حقيقة أنّ هذه المباني المتنوّعة والمواد التي تحتويها أيضًا يتمّ تخيّلها أيضًا على أنّها تنتمي إلى الوقت الموحّد والأساسي عينه. وكان ذلك على الرغم من حقيقة أنّ فترة المتحف تمتدّ من تسعينيات القرن الثامن عشر إلى ثلاثينيات القرن العشرين، وأنّ تواريخ جميع المعروضات الأساسية موسومةٌ عليها بوضوح، وذلك لأنّ تمييز الأزمنة ضمن هذه الفترة يترك أثره بشكلٍ أقلّ على الزائر مقارنةً بالشعور الطاغي بزمنٍ غير متمايزٍ يوحي به تنظيم المتحف. وهكذا كان كلّ شيءٍ في بيميش ـ مهما كان قديمًا ـ مجمّدًا في اللحظة الزمنية عينها: لحظة الانتقال من المجتمع

الريفي إلى المجتمع الصناعي. وهنا، لا يعود ذا أهمّيةٍ كبيرة كونُ بعض أجزاء المدينة يعود إلى ثلاثينيات القرن التاسع عشر وبعضها الآخر إلى عشرينيات القرن العشرين، أو ما إذا كان المقصود من الديكورات الداخلية للبيوت القرميدية أن تغطّي الفترة الممتدّة من تسعينيات القرن التاسع عشر إلى ثلاثينيات القرن العشرين. إنّ لنفس حقيقة إعادة بناء هذه التكنولوجيات الصناعية المبكّرة والأشكال المرتبطة بها من التنظيم الاجتماعي في قلب الريف، تأثيرًا وضع الزائر في المنطقة الرمادية بين ماضٍ ريفي وحاضرٍ صناعي بشكلٍ كامل. ففي بيميش، يتمّ تمثيل عمليات الثورة الصناعية على نطاقٍ إنساني وقابلٍ للتحكّم به، ويأخذ شكل جزرٍ صغيرةٍ من الانتقال نحو التصنيع والتحضّر، تنبثق من محيطها الريفي وتتناغم معه.

وليس أيّ ريف، فقد تمّ تشييد المتحف في أراضي بيت بيميش، وهو منزل عائلة شافتو (Shafto) حتّى العام 1952، وقبلها منزل إحدى الأسر البارزة، وهي عائلة إيدن (Eden)، التي حملت أجيالُها ملكية الإقطاعية منذ فترة الغزو النورماندي. وبيت بيميش لا يزال قائمًا، حيث يُستخدم بمثابة المركز الإداري للمتحف ويحوي معرضًا إضافيًّا للتاريخ المحلّي للتحف الفنية. لكنّه يُعدّ أيضًا مركز التحكّم الإيديولوجي للمتحف، فهو منزلٌ ريفيٌّ بورجوازيٌّ أحكمت نظرته المتسلّطة تنظيم مجموعةٍ متناغمةٍ من العلاقات، بين المدينة والريف، والزراعة والصناعة على سبيل المثال، وكذلك بين الطبقات التي تبدو في إشغالها مناطق منفصلة (فالطبقات الوسطى تهيمن على المدينة بينما تعيش الطبقات العاملة قرب المنجم) تعيش جنبًا إلى

جنبٍ في وئام، وكلٌّ راضٍ بالمكان المخصّص له. والنتيجة هي أنّ قصّة التنمية الصناعية في الشمال الشرقي، بدلًا من أن تُحكى بوصفها قصّةً من التمزّقات والصراعات والتحوّلات، فإنّها تُبرَز كما لو كانت سيرورةً مستمرّةً أساسًا لتاريخ الريف الأعمق والأطول، تمّ فيها تطبيع السلطة البورجوازية. وهو في هذا الصدد مشابهٌ لمتحف أيرونبريدج غورج (Ironbridge Gorge Museum) الذي كان، كما يعبّر بوب ويست (Bob West)، «يعيد على نحوٍ مفارقٍ تكوين معنى الصناعيّ من خلال التمجيد المثالي الغامض للريفية العضوية» (West, 1985: 30).

ويكتب مارتن وينر (Martin Wiener)، متحدّثًا عن سطوة المفاهيم المُريّفة في أواخر العصر الفيكتوري لـ«طريقة الحياة الإنكليزية»:

> كان ريف العقل هذا كلَّ شيءٍ لم يكنه المجتمع الصناعي- قديمًا، وبطيءَ الحركة، ومستقرًّا، ودافئًا، و«روحانيًّا». لم تكن عبقرية اللغة الإنكليزية، كما أفصحت، اقتصاديةً أو تقنيةً فقط (على الرغم ممّا قد يبدو في الظاهر)، بل هي اجتماعيةٌ وروحية أيضًا. لم تكن تلك العبقرية في الابتكار أو الإنتاج أو البيع، بل في الإبقاء والتناغم، والوعظ. لم تكن الشخصية الإنكليزية تقدّميةً بطبعها، بل محافظة، كانت مهمّتها الكبرى -وإنجازها- تكمن في ترويض و«تمدين» ماكينة التقدّم الخطيرة التي أُطلق العنان لها من غير قصد.
>
> (Wiener, 1985: 6)

قد يباهي بيميش بمخترعي الشمال الشرقي، مثل عائلة ستيفنسون (Stephenson)، وقد يتغنّى بفضائل شعبه الحكيم والكادح، وقد يدّعي أنّ الشمال الشرقي كان رأس الحربة في سيرورات التحوّل إلى الثورة الصناعية، متصدّرًا في مناطق لن تتبعها بقيّة البلاد إلّا في وقتٍ لاحق. لكن في الوقت عينه، ومتجاوزًا الخطاب المناطقي، نجح بيميش في «ترويض ماكينة التقدّم الخطيرة»، فيما يبدو تجسيدًا لريف العقل الذي كتب عنه وينر، وبالتالي تحويل ما كان تاريخًا متخيّلًا تمامًا إلى تاريخٍ حقيقي. لكنّه تاريخٌ متخيّلٌ سلطته الثقافية كبيرةٌ جدًّا، وإلّا كيف كان ممكنًا التفكير بأنّ تاريخ قرنٍ وأكثر من التصنيع والتوسّع الحضري على نطاقٍ واسعٍ يمكن تمثيله بشكلٍ كافٍ من خلال تفكيك هياكل صناعيةٍ من مواقعها الأصلية وإعادة تجميعها في محيط بيتٍ ريفي مثل بيميش؟ وكيف يمكننا بغير ذلك أنّ نفسّر قدرة بيميش على اجتذاب الزوّار من غيتسهيد إلى نيوكاسل (Newcastle)، حيث تبدو ويلات التصنيع بجلاء، إلى هذه الأنشودة المشيّدة ما لم ندركها، إذا افترضنا مفهوم إفراد التاريخ من ميشيل فوكو، باعتبارها «مكانًا للراحة واليقين، والمصالحة، ومكانًا للنوم الهادئ؟» (Foucault, 1972: 14).

إعمار الماضي: البواكير الإسكندنافية والأميركية

إنّ أكثر هذه الأمور ليست مستغربةً أبدًا. وكما ذكرنا سابقًا، فقد شكّل بيميش جزءًا من توسيعٍ أكثر شمولًا ودمقرطةً لمصالح المتاحف البريطانية واهتماماتها في فترة ما بعد الحرب. بافتتاحه في سبعينيات القرن العشرين، كان أوّل متحفٍ في الهواء الطلق

في إنكلترا (وليس «في بريطانيا»، فهذا اللقب من حقّ المتحف الفولكلوري الويلزي Welsh Folk Museum في سانت فاغان St Fagan، الذي افتُتح في العام 1946)، مثل معظم المتاحف الأخرى، قد تشكّل وتأثّر بعمقٍ بالتاريخ المبكّر لهذا الشكل من المتاحف. وافتتَح أرتور هازيليوس (Artur Hazelius) أوّل متحفٍ على هذه الشاكلة في سكانسن (Skansen)، بالقرب من ستوكهولم، في العام 1891. كان المتحف يتكوّن من مباني مزرعةٍ معادة التجميع، وبيت صاحب الضيعة، وصناعاتٍ حرفية، وكنيسةٍ مبنيةٍ من جذوع الأشجار، وماشية، وأعمدة جَلد، وما شابه ذلك، ويعمل فيه أدلّةٌ يرتدون الأزياء الفولكلورية، وموسيقيّون جوّالون وراقصون فولكلوريون يعيدون إحياء العادات التقليدية. وأدّت شعبية المتحف إلى إنشاء متاحف مماثلةٍ في دولٍ أوروبيةٍ أخرى في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. كان الاهتمام بالثقافة الشعبية الذي تطوّر في المجتمعات الإسكندنافية قبل أيّ مكانٍ آخر في أصله ظاهرةً تقدّمية، وجزءًا، كما عبّر بيتر بيرك (Peter Burke)، «من حركة تمرّدٍ ضدّ المركز من قبل الأطراف الثقافية لأوروبا، وجزءًا من حركةٍ بين المثقّفين، تجاه تعريف الذات والتحرّر على الصعيدين الإقليمي والوطني» (Burke, 1977: 145). لكنّ مايكل والاس (Michael Wallace) يشير إلى أنّ هذا الاهتمام بالثقافة الشعبية تراجع، بحلول نهاية القرن، إلى شكلٍ من الرومانسية الرجعية:

> مزجت حركة سكانسن الحنين الرومانسي مع الاستياء من ظهور العلاقات الاجتماعية الرأسمالية. وفي الوقت الذي أدخل النظام

الجديد الإنتاج الميكانيكي الضخم والطبقة العاملة الناشئة والصراع الطبقي، عزمت هذه المتاحف، التي غالبًا ما ينظّمها الأرستقراطيون والمهنيّون، على الحفاظ على الحرفية والتقاليد الريفية الآخذة في الزوال والاحتفاء بها. وكان ما احتفلوا به، وإلى حدٍّ ما لفّقوه، حياة «الناس» الذين تمّ تصويرهم سكّانًا متناغمين من الفلّاحين والحرفيين.

(Wallace, 1981: 72)

وكان الأسوأ قادمًا عندما ازدُرع، في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، شكل متحف الهواء الطلق في التربة الأميركية، فخلال القسم الأكبر من القرن التاسع عشر، أبدت نخب الولايات المتحدة الأميركية اهتمامًا قليلًا نسبيًّا بتطوير المتاحف أو الحفاظ على المواقع التاريخية. وعلاوةً على ذلك، جاء هذا الاهتمام إلى حدٍّ كبيرٍ من ممثّلي العائلات الأميركية القديمة، التي استمدّت ثروتها من الأرض الموروثة، أو الأنشطة التجارية، أو المراحل الأولى من التنمية الصناعية. وفي الواقع، فإنّ كثيرًا من المنظّمات الرائدة في لوبي الحمائيين (preservationist lobby) ـبنات الثورة الأميركية (DAR) على سبيل المثالـ كانت تطلب صراحةً أن يكون أعضاؤها قادرين على إثبات نسَبهم الى أحد المستوطنين الأوائل[44]. وإذا كان ممثّلو رأس مال الشركات ـالقوّة الدافعة الحقيقية للاقتصاد الأميركي في أواخر القرن التاسع عشرـ قد أبدوا اهتمامًا ضئيلًا نسبيًّا بمسائل المتاحف والسياسة التراثية، فقد كان ذلك يرجع جزئيًّا إلى

(44) المسح الأكثر شمولًا لهذه المسائل هو هوسمر (Hosmer, 1965).

أنّ هذه الأمور كانت محتكرةً من قِبل النخبة الأرستقراطية للولايات المتحدة الأميركية بطريقةٍ كانت تهدف بوضوحٍ إلى استبعاد الابتذال عند حديثي النعمة (*nouveaux riches*). لكنّ ذلك كان أيضًا بسبب أنّ عدم الاهتمام بالماضي، بل وحتى ازدراءه، كان يجد دعمًا قويًّا لدى تلك العناصر التي تنتمي إلى الموروث الجمهوري الأميركي الذي ادّعى أنّه مثلما تأسّست الولايات المتحدة الأميركية من خلال سلسلةٍ من عمليات القطع مع الماضي، فإنّها لن تظلّ وفيّةً لنفسها ولجوهر ديناميّتها إلّا إذا استمرّت في النظر إلى الماضي بوصفه لا يصلح إلّا لمزبلة التاريخ بدلًا من أن يكون شيئًا يُقدّس وتُحيا ذكراه. وقد لخّص ناثانيال هوثورن (Nathaniel Hawthorne) هذا الرأي ببراعةٍ عندما سجّل أفكاره بعد زيارةٍ إلى قرية واروبكشاير (Warwickshire) في ويتناش (Witnash) في العام 1862:

> بدلًا من رتابة العصور البليدة والتسكّع في خضرة الريف وإضاعة الوقت في الحقول الموروثة والاستماع إلى دندنة الكاهن الممتدّة عبر قرونٍ في الكنيسة النورماندية الكئيبة، دعونا نرحّب بأيّ تغييرٍ يأتي ـ تغيير المكان والعادات الاجتماعية والمؤسّسات السياسية وطرق العبادة ـ وأن نكون على ثقةٍ بأنّ هذه التغييرات... لن تؤدي إلّا إلى إفساح المجال لأنظمةٍ أفضل ولنوعٍ أعلى من الإنسان ليكسو حياته بها، وأن يتجاوزها في المقابل.
>
> (ذُكر في: Lowenthal, 1985: 116)

ويجادل مايكل والاس في أنّ تأثير هذا الموروث قد تراجع بشكلٍ ملحوظٍ في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكذلك فعل ميزان

القوى داخل لوبي الحمائيين في سياق صعوباتٍ خطيرةٍ في المجال العمّالي على الجبهة المحلّية وشبح الثورة في أوروبا، عندما «انتقل رأسمال الشركات إلى مقدّمة جبهة العودة إلى الماضي» (Wallace, 1981: 68). ومن مفارقات التاريخ أنّ هنري فورد (Henry Ford) الذي كان ندّد في وقتٍ سابقٍ بالتاريخ بوصفه كلامًا فارغًا، كان فاعلًا أساسيًّا في هذه التطوّرات، وكان مسؤولًا عن افتتاح أوّل متحفٍ في الهواء الطلق في الولايات المتحدة الأميركية، وهو «قرية غرينفيلد» (Greenfield Village)، في العام 1929، التي أحدثت رغم ذلك تحوّلًا كبيرًا في شكل المتاحف السابقة، الذي كان حتّى ذلك الوقت أوروبيًّا حصرًا، كما جسّدت قطيعةً مع أوّلويات المنظّمات الحمائية الأميركية السابقة. وينقل والاس شيئًا من هذا التحوّل المزدوج لأشكال المتحف الذي أحدثته «قرية غرينفيلد» في معرض مناقشته هذا النوع من «إعمار الماضي» الذي يتجسّد في هذه البلدة المتخيّلة الآتية من الماضي:

> ويمكن فهم قرية غرينفيلد التي أسسها فورد باعتبارها «سكانسن» (Skansen) مُؤَمركة. فلم يحتفِ فورد «بالناس»، بل برجل الشارع. لقد رفض نهج منظّمة «بنات الثورة الأميركية» في تمجيد الوطنيين المشهورين والنبلاء الأرستقراطيين. وفي الواقع، فإنّه استبعد منازل الأغنياء ومكاتب المحامين والبنوك من قريته. هذا المتحف القرية الذي احتفى بالحدّادين والميكانيكيين ومزارعي المناطق الحدودية، كما احتفى بالمهارات الحرَفية والأعمال المنزلية، واستعاد العادات الاجتماعية القديمة، مثل الرقص

الرباعي وعزف الكمان الشعبي، وأشاد بفضائل الروّاد «الموغلة في القِدم والخالدة» مثل العمل الجادّ والانضباط والتدبير والاعتماد على الذات. لقد كانت بمثابة جنّةٍ ما قبل رأسمالية، منيعةٍ على الآفات الحديثة وعامرةٍ برجالٍ ونساءٍ متميزين.

(Wallace, 1981: 72)

لكنّها كانت جنةً مقدَّرًا لها أن تتطوّر نحو الأفضل، فاحتوت أيضًا متحفًا صناعيًّا وفّر، عبر الاحتفاء باختراعات الرجال العباقرة، آليّة للتنمية تحسّنت عبرها صورة الماضي المتجسّد المتغنّى به في بقيّة القرية. وبتلك الطريقة، كما يذهب والاس، استطاعت قرية غرينفيلد أن تنجح في كلا الاتجاهين، في تقديم رؤيةٍ عن «روعة الأيّام الخوالي» التي أعقبها ـبفضل التقدّم الرأسماليـ تطوّرٌ نحو الأفضل. «الرسالتان معًا»، كما يعبّر والاس «ـ الحياة كانت أفضل في الماضي، وأصبحت أفضل منذ ذلك الحين ـ أُضيفت إلى رؤية أصحاب الأعمال للتاريخ». (المرجع نفسه، ص73).

ورسالة بيميش مشابهةٌ لذلك إلى حدٍّ كبير، إلّا أنّ ماكينة التقدّم تُعزى هنا إلى صفات شعب الإقليم بدلًا من أن تُصوّر على أنّها ثمرة العبقرية الفردية، وبدلًا من أن تُحتوى في متحفٍ منفصل، فإنّها منتشرةٌ في جميع أنحاء الموقع، بحيث تبدو منبعثةً بشكلٍ طبيعي من الريف. وهو، كما رأينا، ليس أيّ ريف، بل هو ريف العقل البورجوازي الذي يبزغ فيه الحاضر باستمرارٍ من ماضٍ كان فيه وجود البرجوازية ودورها الريادي طبيعيًّا منذ الأزل. قد نجد فعلًا أنّ هذه القدرة على تحويل الثورة الصناعية من مجموعةٍ من الأحداث غير المترابطة إلى مجرّد

لحظةٍ في تكشّف مجموعةٍ من العلاقات التوافقية بين الحكّام والناس مساهمةٌ إنكليزيةٌ بحتةٌ في عملية تطوّر شكل متحف الهواء الطلق.

إذًا وباختصار، ثمّةَ أسبابٌ تدعو إلى الحذر بشأن الآثار المترتّبة على التوجّه الأكثر محلّيةً وتوسّعًا على الصعيد الاجتماعي تجاه الماضي، ظهرت جليّةً في التوجّه السياسي للمتحف بعد الحرب. وهذا على الرغم من الحجج التي تقدَّم غالبًا لمصلحة هذا التوجه- بأنّه قد اعترف على الأقل بأهمّية الحياة اليومية للناس العاملين العاديين. لأنّ ما يُعرض في المتاحف مهمّ، بينما السؤال عن كيف تعرض وتمثّل المتاحف مقتنياتها -وبالتالي ما المعنى الذي يُقصد منها- هو على الأقل بالأهمّية عينها. من هذا المنظور، إذا أمكننا الانطلاق من بيميش، فقد أدّى تطوّر المتاحف المعنيّة في المقام الأوّل بعرض المواد المتعلّقة بالحياة اليومية وعادات الناس العاديين إلى نوعٍ من «إعمار الماضي»، تمّ فيه إخضاع ثقافات وقيم الطبقات اللانخبوية إلى هيمنة الثقافة البورجوازية وقيمها بالفعالية عينها التي تمّ بها ذلك في المتاحف العمومية الكبرى التي أُسّست في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من ذلك، فقد تمّ تطويع هذا الإخضاع بشكلٍ مختلف، وكنتيجةٍ لاقتصادٍ إيديولوجي مختلف، وهو اقتصادٌ ربّما يملك قدرةً أكبر على تنظيم تجربة زوّاره بدقّةٍ تصعب معها ملاحظته.

كان غياب ثقافات الطبقات الخاضعة عن متاحف القرن التاسع عشر -ولا يزال كذلك إلى حدٍّ بعيد- غيابًا بسيطًا، فهي مستبعدةٌ ليس فحسب بسبب التعريف (لم يكن يُنظر إلى الطبقات العاملة بوصفها تملك ثقافةً تستحقّ الحفاظ عليها)، ولكن أيضًا بسبب توجّهٍ سياسي

متعمّد (يستهدف «تحسين» الشعب عن طريق تعريضه للتأثير الناجع لثقافة الطبقة الوسطى). وطبقًا لذلك، فأن تزور مؤسّسةً مثل متحف فيكتوريا وألبرت يعني أن تختبر وتشهد سلطة الثقافة الحاكمة، وهي سلطةٌ تتجلّى على وجه التحديد من خلال قدرتها على استبعاد كلّ شيءٍ يصبح، من خلال استبعاده، آخر وخاضعًا. وكنتيجةً لذلك، فإنّنا لا نجد هناك -على الأقلّ بالنسبة إلى معظمنا- شيئًا مألوفًا يدفعنا للاسترخاء والشعور بأنّنا في مكانٍ يخصّنا. وعلى الرغم من ذلك، فإذا كنّا نعرف أنّنا لسنا في مكاننا هنا، فإنّنا نعرف أيضًا أنّ ذلك التأثير لم يأتِ من قبيل الصدفة، وأنّنا في وسط درسٍ عملي في الأشياء، وهو درسٌ يرشدنا -إلى حدٍّ ما- عبر قدرته على ترهيبنا.

يعمل بيميش، على النقيض من ذلك، على أساس الذاكرة الشعبية التي يعيد صياغتها. ففي استحضار طرقٍ سابقةٍ من العيش من المرجّح أن يكون الزائر إمّا على معرفةٍ مباشرةٍ بها أو على معرفةٍ وخبرةٍ غير مباشرةٍ بها من خلال آبائه أو أجداده، فإنّ تأثيرها الغالب يكون هو الشعور بالأريحية والألفة كشعور المرء في بيته. لكن في الوقت عينه، فإنّ ما يُشعِر المرء أنّه في بيته -إذا جاز التعبير- قد تمّ نقله إلى مكانٍ آخر من خلال ارتباطاتٍ سياسيةٍ وإيديولوجيةٍ معيّنةٍ تُقدّم إلى ضروب الماضي المُتذكّرة تلك عن طريق خطاب ريف العقل الذي يحكم الطرق التي يتمّ بها بانتقائيةٍ استعادة ماضٍ ما وإعادة بنائه. وبالطبع، ليس هنالك من سببٍ للافتراض بأنّ كلّ زائرٍ سيتجاوب مع إعادة الصياغة هذه للذاكرة الشعبية، أو أن يختبرها من دون شعورٍ ما بعدم الارتياح أو بالتناقض. ذلك أنّ أرضية الذاكرة الشعبية -أي

المؤسّسات التي تنظّم الشروط التي يتمّ بموجبها في الغالب النظر إلى الماضي و«تذكّره»- ليست أرضيةً متماثلة، فإذا كان بيميش يعمل على أنماطٍ مهيمنةٍ معيّنةٍ لصياغة ماضٍ مشحونٍ بالعاطفة (إنّ زيارةً للمتحف تشبه قليلًا قضاء يومٍ ككومبارس في حلقةٍ من حلقات مسلسل **عندما يأتي القارب** (*When the Boat Comes In*)، فإنّ تقاليد الطبقة العاملة والنقابات العمّالية والتاريخ النسوي توفّر مصادر قد تُستدعى، إذا أراد الزائر، لمقاومة إغراء ذلك الماضي. كما أن نصّ المتحف ذاته ليس خاليًا تمامًا من تناقضاته الخاصّة، فهو يعاني من بعض الشروخ التي يظهر بعضها على مستوى تلك الممارسات الأقلّ عرضةً للمراقبة المُخطّطة: سلوك موظّفي المتحف أنفسهم. فعلى سبيل المثال، عند آخر زيارةٍ لي لبيميش، أضعف موظّف المتحف بزيّه التنكّري، بينما كان منهمكًا في استعراض التقنيات التقليدية لصنع الخبز في المطبخ المستنسخ بعنايةٍ في البيوت القرميدية، إيهام الوسط التاريخي الأصيل المدبّر بعناية (انظر الشكل 2.4) عندما أخذ يثرثر بصوتٍ مسموعٍ مع زميله عن أداء دينيس نوردِن (Dennis Norden) في حلقة المساء السابق من مسلسل **سوف يكون الأمر على ما يرام في المساء** (*It'll Be Alright on the Night*).

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ هذه النقاط العامّة يمكن أن تقال عن أيّ متحفٍ أو -في الواقع- عن أيّ نصّ (وهكذا أقترح أنّ علينا أن نعتبر المتحف نصًّا). ومهما كانت صحّة هذه النقاط، فإنّ آثارها محدودة. وبغضّ النظر عن مدى صحّة أنّ النصّ المثالي لبيميش قد يتعرّض للتخريب عن طريق من يؤدّون الأدوار فيه، أو

أنّ الزوّار قد يفهمون عكس ما يرمي إليه نصّه، لكن يبقى صحيحًا أنّ المتحف يعطي مثالًا محافظًا جدًّا على «إعمار الماضي» بشكلٍ يظهر فيه بوضوحٍ إرث اللحظات الأولى لتطوّر شكل متحف الهواء الطلق. لكن في الوقت عينه، لا يعني ذلك أنّ النتيجة عينها ستحدث بالضرورة كلّما وأينما تصدّت المتاحف لحفظ الموادّ المتعلّقة بالحياة اليومية وعرضها، وبعادات «الناس العاديّين»، فبينما قد تكون هذه الممارسات قد ارتبطت تاريخيًّا برومانسيةٍ محافظة، فإنّ هذه الصلة ليست جوهريةً أو ضرورية. ويمكن، بل يجب -في ضوء ازدياد شعبية «المَتحفة» كنشاطٍ ترفيهي- أن تُقطع[45]. إنّ تحقيق هذا الهدف على أيّ نطاقٍ واسعٍ من شأنه، بالطبع، أن يعتمد على تغيّراتٍ في بنى التحكمّ بالمتاحف وإعادة تنظيمٍ جذري في علاقاتها بالمجموعات المختلفة في المجتمع. إنّ متابعةَ هذه المسائل تتطلّب مقالًا آخر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّه يمكن استخلاص بعضٍ من مآلاتها من مناقشةٍ موجزةٍ لمتحفين ـ هما هايد بارك باراكس (Hyde Park Barracks) في سيدني، وقصر الشعب (People's Palace) في غلاسكو ـ وكلا المبادرتين التزمتا بمشروع إبراز شعوبٍ أخرى وضروبٍ أخرى من الماضي، متحرّرةٍ من أشكال إثارة عواطف الناس المهيمنة اجتماعيًّا والتي ابتُليت بها متاحف الهواء الطلق والمتاحف الشعبية وأشباهها.

---

(45) تشير التقديرات إلى أنّه، في بريطانيا، كان متحفٍ جديدٍ يفتتح كلّ أسبوعين وسطيًّا خلال سبعينيات القرن العشرين في الوقت الذي بلغ عدد الزوار في المتوسّط 25 مليون زائر سنويًّا. انظر (Bassett, 1986).



الشكل 2.4 عارضون في البيوت القرميدية، في متحف بيميش، يقومون بالتنظيف الدوري، ويستعرضون عملية صنع الخبز، وحياكة الأبسطة

المصدر: (Beamish, North of England Open Air Museum)

وفقًا للدليل الرسمي:

> إنّ متحف هايد بارك باراكس يقدّم التاريخ الاجتماعي لمنطقة نيو ساوث ويلز (New South Wales)، ولكنّه ليس تاريخًا للشخصيات العظيمة، بل لحياة الناس اليومية وتجاربهم. وتغطّي معارض المتحف قرنين من الحياة الاجتماعية الأسترالية: احتفالات الناس، وهجرتهم، وقدومهم إلى المدينة لحضور العروض، وبناءهم منازلهم، ومعيشتهم في الثكنات.
>
> (*The Mint and the Hyde Park Barracks*, 1985: 16)

كان هذا المتحف مثل بيميش إذًا، في احتفائه بالحياة اليومية للناس العاديين. ولكن على العكس من بيميش، فإنّ هؤلاء الناس لم يتمّ اختزالهم -بحسب مصطلح غرامشي- إلى مجرد «عنصرٍ خلاب». كان متحف هايد بارك باراكس -الواقع وسط مدينة سيدني- مهتمًّا بالأساس بتذكّر وإحياء لحظاتٍ من التاريخ الشعبي لتلك المدينة، ولهذا فإنّ «الشعب» كان ممثّلًا في المتحف في المقام الأول بوصفه يتكوّن من **شعبٍ حضريّ**، وهو شعبٌ يُعرَّف إلى حدٍّ كبيرٍ بالتعارض مع «التصوّرات الرسمية للعالم».

ويبدو هذا الجانب من المتحف أكثر بروزًا في عرض «سيدني تحتفل» الذي يقدِّم موادّ متعلّقة بالاحتفالات العامة التي يحدّد من خلالها اتفاقًا تاريخ المدينة التقليدي، وهو يتنصّل منهجيًّا من الخطاب الإرضائي الذي شكّل جزءًا من هذه الاحتفالات وحكَم

شروط تمثيلها منذ ذلك الوقت في الخطاب الرسمي، ويضعفه. ويتحقّق ذلك جزئيًا من خلال لفت الأنظار إلى تلك الجماعات التي كانت مستبعدة، أو استبعدت نفسها، من تلك الاحتفالات. وهكذا، تلاحظ النصوص المصاحبة للمعروضات المتعلّقة باحتفالات العام 1938 بذكرى مرور 150 عامًا على الاستيطان الأوروبي في أستراليا بأنّه قد تمّ منع مشاهد القوارب التي تصوّر حياة المحكوم عليهم، أو أنشطة النقابات، من المسيرات العامّة في المدينة لمصلحة تمثيل تاريخٍ أسترالي خالٍ من المرارة والصراع. وبشكلٍ أكثر إفصاحًا، يطلعنا النص أيضًا على أنّ تاريخ الاحتفال بذكرى تأسيس المستوطنة الأوروبية الأولى في بورت جاكسون (Port Jackson) في 26 كانون الثاني/ يناير 1938 قد اختير أيضًا من قبل زعماء السكان الأصليين تاريخًا لمؤتمر يوم الحداد (Day of Mourning Conference) الذي نظّموه. وبالمثل، فإنّ قسم العرض المتعلّق بافتتاح جسر ميناء سيدني (Sydney Harbour Bridge) في العام 1932 ـوهو احتفالٌ عامٌّ تميّز بمشاركةٍ شعبيةٍ كبيرةٍ استثنائية نظرًا للدور الحيوي الذي لعبه بناء الجسر في اقتصاد الطبقة العاملة في المدينةـ يُشدّد على الانقسامات الاجتماعية العميقة في سنوات الكساد. ولو مضينا في ملاحظة أنّ حكومة حزب العمال في نيو ساوث ويلز قد رفضت دعوة ممثل العائلة المالكة لافتتاح جسرٍ على أساس وجود أولوياتٍ أكثر إلحاحًا للإنفاق من الخزانة العامة، فإنّنا نرى كيف أنّ ذلك أكسب المشاعر الموالية للطبقة العاملة التي حرّكت العرض جانبًا مناهضًا للاستعمار.

من هذه النواحي إذًا، تؤسّس نزعةٌ تعليميةٌ سياسيةٌ واعية لعرض المواد المصنّعة المتعلّقة بالمشاركة الشعبية في الثقافة العامّة للمدينة. وينطبق الأمر عينه على بعض العروض الرئيسة الأخرى، فعلى سبيل المثال، نجد في غرفةٍ مخصّصةٍ لثيمة «إلى خليج بوتاني متجهون»(*) (Bound for Botany Bay) قصّة الموجات المتتالية من الهجرة إلى أستراليا عن طريق سلسلةٍ من الروايات الفردية التي اختيرت لنمطيتها ونُظّمت لتعزيز التأمّل النقدي للعلاقات بين الماضي والشروط الاجتماعية الحالية. وهكذا تُروى قصّة حقبة النفي لتأكيد العلاقات المتماثلة بين البطالة وارتفاع معدلات الجريمة في بريطانيا القرن التاسع عشر، وفي أستراليا المعاصرة.

خلاصة القول، أنّ متحف هايد بارك باراكس لا يختلف عن بيميش على مستوى المضمون فحسب، وهو أمرٌ واضح، ولكنّه أيضًا يُظهر ويُجسّد طريقةً مختلفةً لتصوّر شعبٍ وتاريخه وتمثيلهما. وبلا شكّ، فإنّ هذه الاختلافات تعكس في جزءٍ منها مختلف مراحل التحضير للمتحفين، وبالتالي مختلف أنواع مدخلات القوامة المتحفية التي حكمت تطوّرها. احتلّت مرحلة التخطيط الأوّلية لبيميش الفترة ما بين العامين 1958 و1971، وأنيطت بها مسؤولية جمع وترتيب المواد المتّصلة بالحياة الثقافية للطبقات الشعبية لخرّيجي مؤهل «تخصّص الحياة الفولكلورية» في الوقت الذي كانت فيه «الدراسات

(*) هذا هو عنوان أغنية فولكلورية تعود لأوائل المستوطنين الإنكليز في أستراليا في القرن الثامن عشر، وخصوصًا المجرمين المُدانين، وتحكي عن تركهم موطنهم في إنكلترا واتجاههم نحو أراضي أستراليا الخصبة.

الفولكلورية» في بريطانيا متأثّرةً ـوما زالتـ تأثّرًا عميقًا بالتصورات الرومانسية للشعب بوصفه جزءًا من منظرٍ خلاب (*Beamish One,* 1978). أمّا هايد بارك باراكس، فقد تحوّل إلى متحفٍ خلال الفترة من العام 1979 إلى العام 1984، وهي تُعدّ فترةً من تجدّد الحماسة في الدراسات التاريخية الأسترالية بفضل تحدّيات العمل الجديد المهمّ في مجالات العمل والنسوية، وتاريخ السكّان الأصليّين- وهي تيّاراتٌ فكريةٌ غذّت تصوّر المتحف وتخطيطه عبر تأكيدها التاريخ الاجتماعي بوصفه صميم قوامتها المتحفية.

إلّا أنّه للحصول على تقديرٍ أشمل لخصوصية متحف هايد بارك باراكس، وتقويم دلالته ضمن السياق الأسترالي، ينبغي النظر إليه في ضوء التطوّرات الموازية له، بالإضافة إلى تلك السابقة عليه، في السياسة المتحفية الأسترالية، وذلك لأنّ حقيقة كون المتحف معنيًّا بالحياة الاجتماعية الأسترالية هي على الأقلّ بنفس دلالة توجّهه نحو عادات وتقاليد المواطن العادي اليومية، أو بالأحرى: تتمثّل دلالته في المزج بين هذين الاهتمامين. وعبر اهتمام هايد بارك باراكس بالحياة اليومية للناس العاديين الذين يُعرّفون كأستراليين، وبالتالي فهم أيضًا يتميّزون عن التصوّرات الاستعمارية لأستراليا بصفتها مركزًا استيطانيًّا للإمبراطورية البريطانية ويتعارضون معها، فإنّه يجسّد ويجعل حاضرًا ما كان واضح الغياب عن المتاحف الأسترالية السابقة: حسّ شعبٍ قومي ذي تاريخٍ مستقل.

وقد تمّ التعليق على هذا الأمر حين كُلّفت مؤسسة كارنيغي (Carnegie Corporation) بإجراء مسحٍ للمتاحف الأسترالية في

عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، فقد أولى التقرير النهائي الذي نُشر في العام 1933 اهتمامًا خاصًّا للنقص النسبي لاهتمام المتاحف الأسترالية بجمع وعرض المواد المتعلقة بتاريخ الاستيطان الأوروبي في القارّة. وقد لوحظ أنّ ثلاثة متاحف فقط كانت مكرّسةً لجوانب تاريخ ما بعد الاستيطان، وأنّ أحد هذه المتاحف وهو متحف الحرب التذكاري الأسترالي الذي لم يفتتح رسميًّا إلّا في العام 1941. كما لم يكن تاريخ ما بعد الاستيطان ممثّلًا تمثيلًا جيدًا في المتاحف الأخرى، على الأقلّ في تلك الجوانب من تاريخ أستراليا المتعلّقة بحياة الأستراليين العاديين. ولهذا، فقد علّق مؤلّفو التقرير بشكلٍ خاصٍّ على حقيقة أنّه «لم يكن هنالك في أي من المتاحف نماذج من المباني التي استخدمها المستوطنون الأوائل» واعتبروا ذلك الأمر «إحدى الثغرات الأبرز في كلّ مجموعات المتاحف الموجودة» (Markham and Richards, 1933: 44). وعلى الرغم من ذلك، فقد أنشئت المتاحف في أستراليا منذ عشرينيات القرن الثامن عشر، وبحلول ثلاثينيات القرن العشرين، وكانت قد تراكمت لدى كثيرٍ منها مجموعاتٌ بديعةٌ للتاريخ الجيولوجي والطبيعي، وكذلك مجموعاتٌ واسعةٌ من الآثار والمواد الثقافية المصنوعة الخاصّة بالسكّان الأصليين (Kohlstedt, 1983).

لماذا إذًا بدت الفترة اللاحقة للعام 1788 بعيدةً إلى هذا الحدّ عن الاهتمام بالمتاحف؟ يتعلّق جزءٌ من الجواب بالتخصّصات العلمية (عادةً الجيولوجيا أو علم الأحياء) للقيّمين عليها. غير أنّ ذلك في حدّ ذاته كان مجرّد عَرَضٍ من أعراض مشكلةٍ ثقافيةٍ أعمق: تصوّر أستراليا

ـبسبب غلَبة مفاهيم المركزية الأوروبية ـ بوصفها دولةً وليدةً بين دول العالم، لا تملك تاريخًا يستحقّ الحفاظ عليه، أو عرضه، أو الاحتفاء به. وكان هذا أقلّ صحةً في ثلاثينيات القرن العشرين ممّا كان عليه في أواخر القرن التاسع عشر، عندما بدا ـعلى الأقلّ بالنسبة إلى أعضاء البورجوازية الاستعمارية ـ أنّ فترة ما بعد الاستيطان لم تقدّم أيّ نوعٍ من الموادّ الخام التي يمكن من خلالها خلق ماضٍ يمكنه أن يتمتّع بكرامةٍ وهيبةٍ كافيتين للتنافس مع المواضي الأوروبية التي وفّرت لهم المرجعية الثقافية في مثل هذه الشؤون[46]. وبالمقارنة مع التاريخ القومي البريطاني ـكما يُجسَّد في الاحتفالات العامّة والمتاحف ويدور في المقام الأوّل حول أفعال الملوك والأبطال العسكريين ورجال الدولة العظماء ـ تفتقر أنشطة أوائل المستوطنين (المحكومين، ومشاة البحرية الذين يحرسونهم، والمستوطنين اللاحقين، والمنقّبين عن الذهب، وقطّاع الطرق) إلى مادّةٍ من النوع عينه.

ونظرًا إلى هذه الخلفية، فإنّه ليس من المستغرب أن يكون أوّل متحفٍ يُنظر إليه باعتباره مؤسّسةً قومية تكرّس نفسها تمامًا لتاريخ فترة ما بعد الاستيطان هو بالضرورة متحف الحرب التذكاري الأسترالي. وقد مكّنت هذه المؤسّسة ـالتي أُريد لها أن تكون متحفًا لتاريخ الأمّة العسكري ومزارًا لقتلى حروبها ـ في تذكّرها بطولات القوات الأسترالية في أوروبا والشرق الأوسط (مسارح «التاريخ الحقيقي») من تقديم وتجسيد تاريخٍ أسترالي يمكن أن يطالب بذات الموقع

(46) أحد أفضل المناقشات لهذه الأسئلة هو الفصل قبل الأخير في إنغليس (Inglis, 1974).

والوزن والكرامة التي تُعطى للمواضي الأوروبية، والتي سعى بشكلٍ واضحٍ إلى منافستها والتفوّق عليها[47].

وما هو أكثر إثارةً للدهشة ربّما هو أنّ متحف الحرب التذكاري الأسترالي لا يزال هو المتحف الوطني الوحيد تمامًا في أستراليا، وسوف يظلّ كذلك حتى الافتتاح المزمع لمتحف أستراليا في العام 2001 [الطبعة الأولى للكتاب الإنكليزي كانت في عام 1995]. وسيشكّل ذلك لحظةً مهمّةً في تطوّر سياسات المتاحف الأسترالية، لاسيّما أنّ واحدةً من قاعاته الرئيسية الثلاث ستكون مخصّصةً لفترة ما بعد الاستيطان. ومن المهم، على الرغم من ذلك، أن ننظر إلى تطوّر هذا المتحف من منظورٍ أوسع. وذلك لأنّ افتتاحه سوف يشكّل مجرّد اكتمالٍ لمرحلةٍ مطوّلةٍ من تطوّر المتحف الأسترالي وتجلّيًا أكثر والتمظهر الأكثر وضوحًا له، وبشكلٍ أعم، من تطوّر السياسة التراثية التي انقلب فيها على نحوٍ دالٍّ الانعدام السابق لأيّ اهتمامٍ بالمحافظة على الموادّ المتّصلة بفترة ما بعد الاستيطان وعرضها. وبصرف النظر عن الزيادة الملحوظة في درجة الأهمّية المعطاة لهاتين المنطقتين المتداخلتين من السياسة الثقافية، فقد تجلّى في كلتيهما التزامٌ مماثلٌ بإنتاج ماضٍ أسترالي مستقلٍّ وتنظيمه على نحوٍ أوضح، وهو ماضٍ يقف منفردًا بنفسه بشكلٍ أكثر وضوحًا، وذلك من خلال قطع علاقات التبعية (على الرغم من أنّ ذلك يتمّ دائمًا بشيءٍ من الالتباس والتوتّر) التي كان مرتبطًا بها سابقًا مع الماضي الأطول للدولة البريطانية.

---

(47) للحصول على أفضل وصفٍ للنصب التذكاري للحرب، انظر إنغليس (Inglis, 1985).

وسرعان ما ظهرت تباعًا الـذروات التشريعية لهذه التطوّرات: إنشاء المجلس الأسترالي القومي لمجالس الأمناء في العام 1967، إنشاء لجنة التحقيق في الملكيّة الوطنية في العام 1973 والذي قاد إلى سنّ قانون التراث الأسترالي في العام 1976 والتصنيف اللاحق لسجلّ الممتلكات المحمية، وأخيـرًا، إنشاء لجنةٍ للتحقيق في المتاحف والمجموعات الوطنية في العام 1974 ونتاجها التشريعي الأهمّ، وهو قانون متحف أستراليا في العام 1980. وكان ذلك بكلّ المقاييس اندفاعًا مركزًا بشكلٍ استثنائي للنشاط التشريعي الرامي إلى زيادة نطاق تلك المساحات والمباني والمواد المصنوعة التي خُصّصت رسميًا بوصفها تنتمي إلى الماضي، وفي الوقت عينه، تأميم ذلك الماضي.

وعلاوة على ذلك، فقد تميّز ذلك عن الوضع في بريطانيا حيث كثيرًا ما تتماشى سياسات الحفظ مع المحافظة السياسية، ما يضع في مجال الحرمة الماضي والحاضر على حدٍّ سواء. ففي حالة أستراليا، جاء القسم الأكبر من القوّة الدافعة لهذه التطوّرات من حكومات حزب العمل الأسترالي. وقد أبدت إدارات حكومة العمل ـبمساندة موجةٍ كبيرةٍ وقويةٍ بكلّ معنى الكلمة من الدعم الشعبي لسياساتها التراثيةـ التزامًا واضحًا بزيادة حضور الماضي في المجال العامّ في الوقت عينه الذي تقوم فيه بتأميم ودمقرطة مؤسساته. وبالتالي، تمّ تدشين كلّ لجان التحقيق المشار إليها أعلاه في سنوات ويتلام (Whitlam)، وقد غذّتها حميّة «القومية الجديدة» في تلك الفترة. والواقع أنّ استعداد إدارات حكومة العمل الفيدرالية وفي الولايات

للحفاظ على المواقع التاريخية من خطر التدمير على يد مقاولي البناء كان بمثابة الشعار الرئيس لهذه «النزعة القومية الجديدة» والتزامها بتمثيل مصالح «كلّ الأستراليين» ضد ممارسات الشركات الدولية والنخب المحلية، وهي ممارساتٌ كان يُنظر إليها على أنّها مدمرةٌ اجتماعيًّا وبيئيًّا. لم يكن هذا الخطاب يُنطق ويوضع موضع التنفيذ على مستوى السياسات الحكومية فحسب، فالحملات التي قامت بها في أوائل السبعينيات مجموعات العمل التي شكّلها السكّان لإنقاذ المواقع والمباني التاريخية التي تهدّدها مشاريع التنمية داخل المدينة، والدعم الذي قدّمه لتلك الحملات اتّحاد عمال البناء عبر حظر العمل في المواقع محلّ النزاع، هي أفضل المؤشرات على درجة اكتساب قضيّة حماية المواقع الأثرية لارتباطاتٍ شعبيةٍ وديموقراطية (Nittim, 1980).

وكان قرار تحويل حديقة هايد بارك باراكس إلى متحفٍ للتاريخ الاجتماعي للمدينة معاكسًا للسياق السياسي المباشر لتلك الحملات. كان المبنى في البداية عبارةً عن عنبرٍ للمحكوم عليهم منذ افتتاحه في العام 1819 إلى العام 1848، عندما اقترب عصر النفي من نهايته. ثم استُخدم في وقتٍ لاحقٍ لمجموعةٍ متنوعةٍ من الوظائف (مثل مركز استقبالٍ للنساء المهاجرات، ومصحّة عقلية) وكذلك لإيواء مجموعةٍ من المكاتب الحكومية (مثل معهد اللقاحات ومفتّش معامل التقطير) حتّى ستينيات القرن العشرين عندما أصبح هو أيضًا -مع الدار الملكية لسكّ العملة المجاورة له- مهدّدًا بالهدم كجزءٍ من مشاريع التنمية داخل المدينة. وكان واضحًا أنّ قرار الحفاظ على المبنى

وافتتاحه للجمهور كمتحفٍ عمومي جاء استجابةً لكلٍّ من حملات مجموعات العمل المشكّلة من السكان والدعم القوي الذي تلقّته هذه المجموعات على المستوى الفيدرالي[48].

على الرغم من ذلك، فإنّه من الخطأ أن نفترض على نحوٍ فوري أو شديد المباشرة وجود صلةٍ بين هذا السياق السياسي الذي أدّى إلى إنشاء المتحف والتوجّه إلى الماضي الذي تحقّق في المتحف نفسه منذ ذلك الحين، فالمتغيّرات ذات العلاقة كانت كثيرة بحيث لا يمكن تصديق هذا الأمر. وعلاوةً على ذلك، فإنّ نصّ المتحف نفسه يحمل تفاوتًا وتناقضًا، فنلحظ بسهولةٍ تأثير رؤًى مختلفة للقوامة على المتحف عند الانتقال من غرفةٍ إلى أخرى. فبينما تُظهر تلك الرؤى التي أشرتُ إليها باختصارٍ وجود نيةٍ للإخلال والتشكيك بالمفاهيم السائدة اجتماعيًّا عن الماضي، فإن هنالك رؤًى أخرى لا تذهب في ذلك الاتّجاه، فعلى سبيل المثال، تفشل بشكلٍ بارزٍ الغرفة المخصّصة لعرض تغيّر أنماط الهندسة المعمارية المنزلية -كما فشلت البيوت القرميدية في بيميش- في الإشارة إلى أيّ منظوراتٍ نقديةٍ للعلاقات الاجتماعية المتغيّرة داخل المنزل.

لكن لعلّ الجانب الأكثر تخييبًا للأمل في المتحف هو درجة تصوُّر التاريخ الاجتماعي والثقافي للمدينة وتمثيله كشيءٍ متميّزٍ عن تاريخها السياسي ولا يحمل أيّ اتّصالٍ عضوي به. فبينما يستدعي بذلك الثقافات

---

(48) للتعرّف إلى تاريخٍ موجزٍ للثكنات وتحولها، انظر بيتريدج (Betteridge, 1982).

وأساليب الحياة الشعبية، إلّا أنّها تظلّ بلا صلةٍ بأي من التقاليد السياسية أو الدوائر الانتخابية، ربّما باستثناء الاحتفالات الدينية. وأوّل ما افتُتحت الثكنات كمتحف، خُصّصت إحدى غرف العرض المؤقّتة لعرض اللافتات النقابية وغيرها من تذكارات الحركة العمالية في المدينة. إنّ الإزالة اللاحقة لهذا المعرض، وعدم استبداله حتّى الآن بمعرضٍ مماثل، أحدث تغييرًا عميقًا في الاقتصاد الإيديولوجي للثكنات من حيث حرمانه من المرجعية السياسية التي يمكن ربط تمثيلات العادات والتقاليد وأساليب الحياة الشعبية بها، وبالتالي رفعها إلى مستوًى أعلى ممّا يظلّ في كثيرٍ من الأحيان مستوى الدلالة السردية البحتة.

ويمكن تأكيد هذه النقطة من خلال مقارنةٍ موجزةٍ بقصر الشعب في غلاسكو، وهو مؤسّسةٌ تبرّر تمامًا ادّعاء قيّمها الحالي بأنّه «ليس هنالك متحفٌ أو رواقٌ أو فنٌّ أو مركزٌ مجتمعيٌّ يماثله تمامًا في أيّ مكانٍ آخر في العالم» (King, 1985)، وقد كان استثنائيًّا في فكرته: إيواء متحف ورواق للصور وحديقة شتوية وقاعة موسيقية ومكان للتعليم الشعبي وللترفيه العمومي في آنٍ تحت سقفٍ واحدٍ. كما كان من حسن حظّه الاستثنائي كمتحفٍ أن تديره منذ افتتاحه في العام 1898 إدارة المدينة التي تتوفر على أعرق وأقوى التقاليد الاشتراكية البلدية في أوروبا. كما أنّه استثنائيٌّ أيضًا في موقعه بوصفه نقطة محورية في منطقة غلاسكو غرين (Glasgow Green)، المركز المهمّ للثقافة الشعبية في غلاسكو ـ وهي المنطقة التي أقيم فيها معرض غلاسكو، وحيث ما زال ماراثون الشعب السنوي يبدأ وينتهي على حدٍّ سواء. وهو أيضًا مركز الثقافة السياسية الاشتراكية والنسوية

فيها (حيث بدأت الحركة النقابية في غلاسكو، وانطلقت مسيرات المطالبة بالحقّ في الاقتراع، ودُشّنت حملات مناهضة التجنيد الإجباري). ولكن ربّما يكون الأكثر استثنائيةً في هذا المتحف هو الدرجة التي يمثّل بها، بوصفه متحفًا لتاريخ المدينة، هذا التاريخ بشكلٍ أساسي على شكل مجموعةٍ من العلاقات المتفاعلة بعمقٍ بين أساليب الحياة ووسائل الترفيه الشعبية لسكّان المدينة العاديين من جهة، وبين تقاليدهم السياسية من جهةٍ أخرى، كما لا يتمّ ذلك بطريقةٍ تعليميةٍ عن طريق استخدام غرفٍ منفصلةٍ أو عروضٍ منفصلةٍ تكرَّس لعرض التاريخ السياسي للمدينة على سبيل المثال. وبدلًا من ذلك، وفي أكثر الأحيان بطريقةٍ مكبوتة، يتمّ حقن التقاليد والاهتمامات السياسية في صميم نسيج الحياة اليومية، في مجالَي العمل والترفيه، من خلال عرض الموادّ المصنوعة المتعلّقة بالحملات السياسية جنبًا إلى جنبٍ مع تلك التي تتعلّق بتاريخ الرياضة في المدينة أو بتطوّر مختلف أشكال الفضاء المنزلي.

هناك بعبارةٍ أخرى، محاولةٌ واضحةٌ للربط بين طريقةٍ للحياة وطريقةٍ للسياسة، وبطرقٍ توحي بالاستمرارية بين الصراعات السياسية الماضية والحالية. عروضٌ لبائعي التبغ القدماء وردهات السينما، تاريخ الصحافة المحلية، عروضٌ من الداخل لمساكن تُصوّر تاريخ ظروف السكن في المدينة، معارض صورٍ فوتوغرافيةٍ عن الإضرابات المحلية من عشرينيات إلى ثمانينيات القرن العشرين، ومعرضٌ للوحات فنّانين محلّيين تُصوِّر الأحداث والشخصيات، وقادة إضراب عمال المناجم في العام 1984، وبطاقات لعبٍ عليها

رسومٌ مؤيدةٌ للحقّ في الاقتراع، رواياتٌ عن مسيراتٍ ضدّ البطالة في الثلاثينيات جنبًا إلى جنب مع تحياتٍ لأبطال كرة القدم المحلّيين، عرضٌ لمكتب جون ماكلين (John MacLean) في الغرفة التي يُعرض فيها حذاء بيلي كونولي (Billy Connoly) المصنوع على شكل موزة- إنّ تجاور هذه التواريخ المختلفة بحيث تنتقل ارتباطاتها من واحدٍ إلى آخر يحيل إلى اقتراحٍ لثقافةٍ سياسيةٍ راديكاليةٍ تنمو من الحياة اليومية لسكّان غلاسكو العاديين، وبالتالي تغمرها. وهذه الثقافة السياسية هي -علاوةً على ذلك- الغالبة ضمن الاقتصاد الإيديولوجي للمتحف. في قصر الشعب، ليس الشعب هو من يختزَل بمستوى الخلّاب. وبدلًا من ذلك، فإنّ الغلاسكيين العاديين -ثقافتهم وسياستهم- هم الذين يزوّدون المتحف بالمعيار الإنساني الذي يخاطب به المتحف نفسه ضمنيًّا.

أسئلة الإطار

لقد حكم تطوّرَ المتاحف في القرن التاسع عشر الرأيُ القائل بأنّه سيكون من الممكن تحقيق «التمثيل الكلي للواقع الإنساني والتاريخ عبر العرض المنظّم لموادّ مصنّعة مختارة» (Donato, 1979: 221). أي أنّ المتاحف ستحتاج إلى أن ترتّب عروضها لمحاكاة تنظيم العالم -البشري والطبيعي- الموجود خارج جدران المتحف. هذا الحلم في أنّ الترتيب العقلاني للأشياء يمكن أن يعكس النظام الحقيقي للأشياء سرعان ما تبيّن أنّه حلم بالفعل. وعلى الرغم من ذلك، ففي ممارسات المتاحف وفي علاقتنا كزوّار بها يستمرّ الوهم بأنّها

تتعامل في «المادّة الحقيقية للتاريخ». ولا تلفت إلّا متاحف قليلةٌ الانتباه إلى الافتراضات التي حدّدت اختياراتها لما يُحفظ أو للمبادئ التي تحكم تنظيم معروضاتها. كما أنّ عددًا قليلًا من الزوّار يملكون الوقت أو الرغبة للنظر فيما وراء ما تظهِره المتاحف لهم ليتفكّروا في أهمية الكيفية التي تُظهِر بها تلك المتاحف ما تُظهر. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ هدفًا من أهداف نقاشي هو التدليل على أنّ مسألة الكيفية مسألةٌ حاسمة، تحمل في بعض الأحيان تبعاتٍ أكثر على تجربة الزائر ممّا تحمله الأشياء المعروضة.

بالفعل، ولتأكيد هذه النقطة: كان هنالك فارقٌ صغيرٌ نسبيًّا بين أنواع الأشياء المعروضة في المتاحف الثلاثة التي ذكرتُها، ولكن هنالك فرقٌ شاسعٌ بين الخطابات التي تحكم السيرورات التي تمّ بها جمع هذه الأشياء في تركيبةٍ معينةٍ من العرض، ما يترتب عليه ـ كما سعيتُ لبيانه ـ نتائج مهمّةٌ لأنواع المعاني والارتباطات الإيديولوجية التي من المرجّح أن تُظهر نفسها. وإذا كان هذا يلفت الانتباه إلى الدلالة السياسية للأطر التمثيلية التي توظّفها المتاحف، فإنّه لا يعني أنّه لا توجد جوانب أخرى للمتاحف تحتاج بالمقدار عينه إلى تساؤلٍ نقدي، أو أنّه ينبغي النظر إلى مثل هذه القضايا التمثيلية بشكلٍ منعزل. فمن الواضح، على سبيل المثال، أنّ مسألة الكيفية التي تُعرض بها الأشياء في المتاحف لا يمكن فصلها عن الأسئلة بشأن تدريب القيّمين أو هياكل الرقابة على المتحف والإدارة ـ وهي معوّقاتٌ شديدة المادية، تحدّ كثيرًا من مجال المناورة لموظّفي المتحف الراديكاليين.

على الرغم من ذلـك، فليست هذه مسائل يمكن التأثير فيها بسهولةٍ على المدى القصير، كما أنّها ليست مسائل تقع ضمن ما في وسع الزائر أن يفعل شيئًا بشأنه، ولكن إذا تمّت قراءتها بشكلٍ جيّد ـبوصفها درسًا في خطاب الطبقة الحاكمة بدلًا من أن تكون درسًا في الأشياءـ فحتّى المتحف الأكثر محافظةً يمكن أن يُحسن استخدامه. إنّ مساءً يُقضى في بيميش يمكن أن يعود بأكبر فائدةٍ بشرط أن يُنظر إليه لا بوصفه يعطي درسًا في التاريخ الصناعي أو الإقليمي، بل بوصفه دورةً مكثّفةً في الأساطير البورجوازية عن التاريخ.

الفصل الخامس

من أي ماضٍ؟



منظوراتٌ مختلفةٌ للماضي

الماضي بوصفه نصًّا

في كتاب **المتاهات** (*Labyrinths*)، يتخيّل خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) كاتبًا حديثًا اسمه بيير مينار (Pierre Menard)، يتصدّى لكتابة بضع صفحاتٍ من شأنها أن تتزامن -كلمةً بكلمة وسطرًا بسطر- مع بعض المقاطع من **دون كيخوته** (Don Quixote) لسرفانتس (Cervantes). وفي تقويم بورخيس لنتائج هذا المسعى الوهمي، يُصرّ على أنّه في حين أنّ النصّين -نص مينار ونص سرفانتس- قد يكونان متماثلين لفظيًّا، إلّا أنّ المعاني ليست هي عينها. وعلى الرغم من أنّ كلا النصّين يحويان الكلمات عينها بالترتيب عينه، إلّا أنّهما لا يستطيعان إلّا أن يحملا معاني مختلفةً بحكم الظروف المختلفة التي كُتِبا فيها، وبالتالي بحكم اختلاف الآفاق الثقافية -فرنسا القرن العشرين وإسبانيا القرن السابع عشر- التي من خلالها سيتمّ أخذ دلالة النصّين. وفوق كلّ شيء، يذهب بورخيس إلى أنّ نصّ مينار سيكون أغنى من نصّ سرفانتس- أغنى لأنّه أكثر غموضًا، وأكثر غموضًا بسبب وضعه باعتباره نسخةً عن الأصل (Borges, 1970: 69).

ها هنا صورةٌ خياليةٌ بلا شكّ، وهي صورةٌ قد لا تُظهر على الفور علاقتها بمسائل المتحف والسياسات التراثية. ولكن أليس ما تطمح إليه ممارسات الترميم التاريخي هو إنتاج موقع، مبنًى مثلًا أو بلدة، يتطابق بأكبر قدرٍ ممكن، لَبِنةً لبنة وسياجًا سياجًا، مع نموذجٍ سابق؟ وكيف يمكن أن تتجنّب نتائج مثل هذه المشاريع اختلاف ما تعطيه من معنًى عن الأصل الذي تطمح إليه بحكم كلٍّ من تاريخها المختلف الذي يحكم تنظيمها وغموض وضعها باعتبارها نسخةً عن الأصل؟ ولنأخذ مثلًا إعادة بناء وسط مدينة وارسو الذي يعود إلى القرون الوسطى بعد الحرب. فبغضّ النظر عن مدى تشابه وسط المدينة المرمّمة مع الأصل، إلّا أنّه يحمل حتمًا دلالات معانٍ جديدةٍ بوصفه رمزًا لإرادةٍ سياسيةٍ ووطنية لطمس علامات الاحتلال النازي للمدينة (Lowenthal, 1985: 291). أو لنأخذ مثالًا أقرب وننظر في الانتقادات الموجّهة لترميم بورت آرثر (Port Arthur). وقد ذهب جيم آلن (Jim Allen) إلى أنّ إعادة إعمار المباني والتصميم الخاصّ بعهد النفي إلى أستراليا تميل نحو «خلق مزاجٍ من ’الاسترخاء والهدوء‘» (Allen, 1976: 104-5). لا يبدو ذلك تحويرًا للدلالة الأصلية للمستوطنة العقابية فحسب، ولكنّه يذهب إلى أبعد من ذلك كما يقترح آلن، فيحجب الدروس التي كان من الممكن استخلاصها من الموقع لو سُمح له بمواصلة تدهوره لأنّه بالتحديد في خرابه كان سيقدّم شهادةً بليغةً على فشل نظام نفي المحكومين إلى أستراليا.

وقد يظنّ البعض أنّ هذه الأمثلة ترجع صدًى قويًا للمناقشات التي جرت في القرن التاسع عشر عن «الكشط مقابل اللاكشط»[49]. غير أنّ الوضع لا يختلف حتّى عندما تهدف السياسية التراثية إلى الحفاظ على المواقع التاريخية بوضعها الراهن، والإبقاء على العلامات التي تشهد على قِدمها وطول استخدامها بدلًا من إزالتها لإعادة الموقع لحالته الأصلية المفترضة. ذلك أنّ مجرّد استخراج موقعٍ من تاريخ استخدامه وتطوّره المستمرّ يعني أنّ إطارًا قد وُضع حوله، يفصله عمّا كان عليه قبل لحظة بدء عملية الحفاظ عليه. وفي تخصيصه منذ تلك اللحظة لاستخدامٍ جديدٍ هو على وجه التحديد استخدامه كموقعٍ تاريخي، يصبح عندها نسخةً عمّا كان عليه في السابق بفضل ذلك الإطار الذي يطوّقه ويفصله عن الحاضر، والذي قد يكون ببساطة إضافة ملاحظة بسيطة أو باستفاضة وضع تشريعٍ قانوني. وربّما لم تتمّ إزالة أو إعادة ترتيب أيّ شيءٍ في الموقع، إلّا أنّ معناه تَغيّر على نحوٍ حاسم. يصحّ الأمر عينه على الأشياء الموضوعة في المتاحف التاريخية، فعلى الرغم من أنّها تبقى كما كانت ماديًا، إلّا أنّها تصبح -على مستوى المعنى- نسخًا من نفسها. وتعلن هذه الأشياء مسافةً بين ما هي عليه الآن وبين ما كانت عليه عبر وظيفتها بالتحديد بعدما وُضعت في المتحف، وهي تمثل

---

(49) هنا الإشارة إلى حملات جون راسكين ووليام موريس ضدّ الممارسات العنيفة نوعًا ما من قِبَل مجدّدي القرن التاسع عشر. لمزيدٍ من التفاصيل، انظر: برينس (Prince, 1981).

ماضيّتها (pastness)، وبالتالي تمثيل مجموعةٍ من العلاقات الاجتماعية المنصرمة[50].

ما نقوله هنا ليس أكثر من أنّ الماضي، كما يتجسّد ماديًا في المتاحف والمواقع التراثية، هو حُكمًا نتاج الحاضر الذي ينظّمه. وهذا من البديهيات -ربّما- لكنّها بديهيةٌ لها أثرٌ كبير. وقد يساعد النظر في قضيةٍ مماثلةٍ في التعرّف على ذلك الأثر، ففي مقالةٍ حديثة، يلاحظ ستيفن غرينبلات أنّ مدخل متنزه يوسمايت الوطني

---

(50) على سبيل التأكيد على هذه النقطة، يختلف موقفي عن موقف هودج ودوسوزا اللذين يزعمان أنّه في المتاحف، «تتواصل المادّة المصنوعة بكونها ما هي عليه. ولذا فإنها تتواصل أو تبيّن ذلك بشكلٍ مثالي» (Hodge and D'Souza, 1979: 257). هذا يتجاهل حقيقة أنّ المادّة المصنوعة، حين يتمّ وضعها في إطارٍ تاريخي، ليست أبدًا ما كانت عليه، وبالتالي بمجرّد الاستناد إلى هذا الاختلاف، لا تستطيع المطالبة بمعنًى متطابقٍ مع ذاتها لأن تلك الهوية هي منقسمةٌ أصلًا. وهذا الإطار التاريخي، في فتحه لمسافةٍ بين وجود الشيء حاضرًا وفي الماضي، يُمكّن المادّة المصنوعة من أن تكون بمثابة علامة. ولكنّها لا يمكن أن تكون بمثابة علامةٍ إلّا ضمن هذه الفجوة التي لا يمكن بالتالي إغلاقها تمامًا عبر دائرة تواصلٍ مثالية كما يقترح هودج ودوسوزا. وبحكم الشروط الحالية لوجود موادّ المتحف فحسب (وضعها في متحفٍ وترتيبها في العلاقة بالموادّ الأخرى)، تتحوّل إلى وسيلة نقل العلامة لإيصال المعاني عن شروط كينونتها السابقة (استخدامها ودورها في الأنشطة الاقتصادية أو في طرق الحياة الجماعية). وباستثناء إذا تمّ الحفاظ على اللاهويّة بين هذين الجانبين المختلفين من مواد المتحف، فإنّه من المستحيل تقدير طبيعة أدائها كعلامة، وبخاصّةٍ احتمالية أن تدلّ نفس المادة المصنوعة على الماضي بشكلٍ مختلفٍ في حال تمّ تعديل السياق التمثيلي الأوسع المقدَّم عبر الإطار التاريخي الموجودة فيه.

(Yosemite National Park) في كاليفورنيا تميّزه لوحةٌ تنصّ على وضعه باعتباره منطقةً برّية. وعلاوةً على ذلك، فإنّ هنالك عددًا من التجهيزات داخل الحديقة نفسها ـسلالم تسلّق ومواقع مشاهدة، وحتّى صورٌ لنقاطٍ مثيرةٍ للاهتمام في المتنزه ـ مصمّمة لجعل المتنزه في متناول الزائر، وكذلك لوحاتٌ تحدّد أشكال السلوك المحظورة. وغرض غرينبلات من هذه الملاحظات هو لفت الانتباه إلى الطبيعة المتناقضة لوضع المتنزه بوصفه برّيًا. وذلك لأنّه إذا كان المتنزه، بوصفه برّيًا، يبدو مثالًا للطبيعة النقية وغير المدنّسة، فهو كذلك فحسب لأنه تمّ تحديده علنًا على هذا النحو. إنّه يوجد كطبيعة (وبالتالي في علاقةٍ متعارضة ضمنيًّا مع الثقافة والحضارة) لأنه يُمثَّل فحسب على هذا النحو. والمفارقة هنا هي أنّ مثل هذا التمثيل يكون بالضرورة نتاج ثقافة. وكما يصوغ ذلك غرينبلات:

> لقد تمّ تأمين البرّية في الوقت عينه الذي تمّ فيه طمسها بواسطة لافتاتٍ رسميةٍ تعيّن حدودها: وُضع الطبيعي في مقابل الاصطناعي من خلال وسائل تجعل مثل هذا التعارض عديم المعنى.
>
> (Greenblatt, 1987: 11)

إنّ البرّية، في تمثيلها وتعليمها بصفتها موقعٍ للطبيعة البكر، هي معلّمةٌ بشكلٍ لا رجعة فيه بعلامات الثقافة من خلال العمليات التي يتم تأمين برّيتها بها. وبالتالي، وبغضّ النظر عن مدى توهّم العكس، فإنّ ما نصادفه في مثل هذه المناطق البرّية المحدّدة علنًا ليس الطبيعة في نقائها البكر أو المقابل الجذري اللاممسوس للثقافة، ولكن

البرّية بوصفها نصًا. كما لا تحمل مثل هذه المناطق علامات الثقافة في اللوحات والمرافق التي تمّ تثبيتها في الموقع فحسب. فهي تتأثّر بالثقافة عبر مجموعةٍ من الطرق غير المباشرة التي تتراوح بين الأطر التشريعية والإجـراءات الإدارية اللازمة لإنشاء وصيانة حدودها والمطبوعات -مثل الكتيّبات السياحية والمنشورات التراثية- التي تنظّم أطر مرجعيتها وتوقّعات زوّارها.

وبالمثل، فبينما يوجد الماضي -كما يتجسّد في المواقع التاريخية والمتاحف- في إطارٍ يفصله عن الحاضر، فإنّه كليًّا نتاج ممارسات الحاضر التي تُنظّم هذا الإطار وتحافظ عليه. ووفقًا لذلك، فإنّ وجوده بوصفه «الماضي» هو بالمثل وجودٌ متناقض. وذلك لأنّه وجودٌ مؤمّنٌ فحسب من خلال الأشكال التي يُعيّن علنًا ويُمثّل عبرها «الماضي» بوصفه ماضيًا، والنتيجة المترتّبة على ذلك بوضوحٍ هي أنّه صار يحمل بالضرورة العلامات الثقافية للحاضر الذي من المفترض أن يُميَّز عنها. فكما أنّ زائر المتنزه الوطني يواجه البرّية كما لو أنّها نصٌّ منظّم ثقافيًّا، كذلك يواجه زائر المتحف أو الموقع التاريخي مجموعةً من المعاني المنظّمة نصّيًّا والتي يجب البحث عن تعييناتها في الحاضر.

إنّ ما يهمّني في هـذا الفصل هو دراسـة بعض الخصائص النصّية التي قدّمت المعلومات لتنظيم الماضي الأسترالي كما يتجسّد -بطرقٍ ماديّةٍ ورمزيةٍ في الآن عينه- في المتاحف والمواقع التاريخية. وفي القيام بذلك، فإنّني أريد أيضًا أن أبيّن أهمّية مثل هذه الاعتبارات بالنسبة إلى الشروط التي تُطرح بها خيارات التوجّهات

السياسية، وتُحلّ وتُنفّذ. وفي الواقع، فإنّني أذهب إلى أنّ كثيرًا من الأهداف الأساسية للتوجّهات السياسية الحالية للمتاحف والتراث ـوبخاصّةٍ تلك التي تتعلّق بمسائل الوصول والمشاركةـ لا يمكن أن تُصاغ وتُنفّذ بشكلٍ مُقنِعٍ ما لم يتمّ أخذ هذه الاعتبارات في الحسبان. كما لا يمكن أن تُقوّم بشكلٍ مناسبٍ الأشكالُ التي تُنفّذ بها مثل هذه التوجّهات من دون النظر في الخصائص النصّية للمتحف والمواقع التراثية بالصلة مع شتّى الثقافات التاريخية لمختلف الفئات الاجتماعية.

ولكن قبل أن أتناول مثل هذه المسائل النوعية المتعلّقة بالتوجّهات السياسية، فإنّه سيكون من الضروري إبراز شروط حجّتي السابقة بشكلٍ أكمل وأن أحدّد ارتباطها باعتبارات التوجّه السياسي بطريقةٍ أكثر تعميمًا. وسأقدّم هنا مراجعةً موجزةً لتاريخ تشكّل المتاحف والسياسات التراثية الأسترالية من أجل وضع الاهتمامات السياساتية الحالية في سياقها الملائم.

قراءة الماضي: أسئلة النظرية والسياسات

تتعدّد الخصائص النصّية للمتاحف والمواقع التاريخية وتتنوّع، وهي تتفاعل بعضها مع بعض في شكلٍ معقّد. وسأذكر بعضها هنا، كطريقةٍ لتقديمٍ أوّلي لمدى المناقشة. في حالة المتاحف، وبصرف النظر عن الدلالة الواضحة المرتبطة بطبيعة المصنوعات المختارة للعرض، تنشأ مجموعةٌ إضافيةٌ من الأسئلة المتعلّقة بالمبادئ التي تحكم طرق ارتباط هذه المواد بعضها مع بعض ضمن سياقاتٍ

معيّنة للعرض. هل تصنّف هذه المصنوعات وترتّب بحسب النوع أم بحسب الفترة؟ هل هي مرتّبةٌ كجزءٍ من سرديّةٍ تحكي قصّة علاقاتٍ بين الماضي والحاضر؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يتمّ تنظيم مثل هذه السرديات؟ هل تستلزم ضمنيًّا استمراريةً بين الماضي والحاضر؟ أم أنّ الماضي والحاضر تمّ تمثيلهما على نحوٍ متباينٍ جذريًّا؟ وتنشأ أسئلةٌ مشابهةٌ في حالة المواقع التاريخية، فيما يتعلّق باختيار الفترة التي تتمّ إعادة الموقع إليها، أو التي يتمّ فيها تجميد استمرارية تطوّرها في حالة مشاريع الحفاظ على التراث. ولنأخذ مثلًا حالة منازل العائلات البارزة في وقتٍ مبكّرٍ من الاستيطان، بيت فوكلوز (Vaucluse House) في سيدني مثلًا، أو بيت نيوستيد (Newstead House) في بريسبان. هل تمّت إعادة المباني والتجهيزات إلى وضعها في سنوات تأسيس ثروات تلك الأسر، أم للفترة التي برز فيها نفوذها السياسي والثقافي؟ ثمّ هنالك مسألة كيفية ترتيب المصنوعات داخل هذه المنازل. ما هي النتائج التي تترتّب على مختلف الترتيبات بالنسبة إلى طرق تمثيل قصص أفراد تلك الأسر في الطوابق المختلفة؟ وكيف ترتبط هذه الروايات الصغيرة المتعدّدة بشتى طرق تصوّر الاهتمامات السياسية والثقافية الأوسع لتلك الفترة؟

وإذا كانت تلك الاعتبارات تتعلّق بالخصائص النصّية الواضحة في بنية المصنوعات المعروضة في المتاحف والمواقع التاريخية، فإنّ الأشكال النصّية الأوضح والتي تصاحب مثل هذه العروض أو التي تنظّم وترسم بمعنًى أوسع الإطار الثقافي الذي توجد فيه تدفع إلى طرح مزيدٍ من الأسئلة. ولا يحيلنا ذلك إلى التعليقات،

أو أشرطة الفيديو أو الشرائح التي يتمّ من خلالها شرح المصنوعات وبيان سياقاتها فحسب، بل يتعلّق أيضًا بوظائف الأدلّة والتذكارات. كيف تنظِّم هذه الأدلّة والتذكارات توقّعات الزائر و/ أو ذكرياته عن جولته في المكان؟ أيّ تصوّراتٍ عن الجمهور وعن قيمه تقترحها لغة وصور هذه المنشورات[51]؟ وقد تُطرح أسئلةٌ مماثلةٌ بالنسبة إلى «المناطق العازلة» التي تحيط بالمواقع التاريخية، أي تلك المناطق التي تنظِّم خروج ودخول الزوّار من وإلى المنطقة المحدّدة بأنّها تنتمي للماضي. وأخيرًا، لا بدّ من أن تؤخذ بالاعتبار المجموعة الأوسع من النصوص الثقافية التي لا تؤثّر مباشرةً في أيّ متحفٍ أو موقعٍ تاريخي محدّد، لكنّها على الرغم من ذلك لا تقلّ تأثيرًا في إطار التوقّعات والافتراضات التي تحكم طرق ارتباط مختلف أقسام الجمهور بمثل هذه المؤسّسات. وتتراوح هذه من المنشورات الرسمية للجنة التراث الأسترالي إلى أنشطة الجمعيات التاريخية والجينيالوجية، إلى أنواع التمثيلات التاريخية التي وضعتها في التداول الاجتماعي العامّ وسائل الإعلام في أشكالٍ من قبيل المسلسلات التلفزيونية القصيرة.

إنّ هدفي من «قراءة الماضي» كما هو متشكّلٌ ومنظّمٌ حاليًّا في العلاقات بين هذه الممارسات المختلفة، هو توضيح نتائجها على الطرق التي يتمّ بها اختبار وتفسير المنطقة المحدّدة اجتماعيًّا بوصفها «الماضي». ولا يعني هذا، في حالة عروض متحفٍ معيّنٍ أو مواقع

(51) للاطلاع على مناقشةٍ تسرد اعتباراتٍ كهذه، انظر بيكفورد (Bickford, 1985).

تاريخيةٍ معيّنة، أن تُلام هذه المؤسّسات بسبب فشلها في تصوير الماضي بدقّةٍ «كما كان حقًّا». وهذا لا يعني التقليل من أهمّية انشغال القيّمين بتنظيم العروض التاريخية من خلال ضمان أصالة المواد المعروضة. وإنّما هي مجرّد ملاحظة أنّه عندما يتمّ القيام بمثل هذا العمل، فلا بدّ أن تظلّ هنالك حتمًا مجموعةٌ من الأسئلة التفصيلية والمنفصلة بشأن الآثار التمثيلية للاعتبارات المشار إليها أعلاه.

وفي دراسةٍ لقضايا مماثلةٍ في السياق البريطاني، اقترح مايكل بومز (Michael Bommes) وباتريك رايت (Patrick Wright) استخدام مصطلحٍ مفيدٍ هو «الفضاء العمومي التاريخي» للإشارة إلى تلك المؤسّسات ـ من المتاحف إلى مواقع التراث الوطني إلى الأعمال الدرامية التاريخية التلفزيونية والأفلام الوثائقية ـ التي تشارك في إنتاج المعاني عن الماضي وتوزيعها. ومن الضروري النظر إلى ممارسات هذه المؤسّسات، كما يجادلان، من خلال دورها في تفعيل «هيكلة الوعي المؤسّس عموميًّا» (Bommes and Wright, 1982: 266). ويفصّل رايت هذه الحجّة في دراسةٍ لاحقة، مشيرًا إلى أنّه عند النظر في آثار مختلف طرق تمثيل الماضي، فإن «المسألة التأريخية لحقيقتها أو زيفها هي في كثيرٍ من الأحيان أمرٌ جانبيٌ بالنظر إلى تخصيصها الفعلي في الحياة اليومية» (Wright, 1985: 188). وبالمثل، فإن الموقف المتبنّى هنا ليس في أنّ آثار ممارسات التمثيل هذه يمكن الفصل فيها بإحالتها إلى «حقيقة الماضي»، بل في أنّ فهم أسباب وكيفيّات معاني المتاحف والمواقع التاريخية يعتمد على تقويم علاقاتها ووضعها ضمن مجموعةٍ كاملةٍ من المواضعات النصّية التي

تتّصل عبرها المنطقة المحدّدة اجتماعيًّا بوصفها ماضيًا بالانشغالات الاجتماعية والثقافية والسياسية المعاصرة.

وليس هنالك وقتٌ أنسب من الحاضر لطرح مثل هذه القضايا، فبالمقارنة مع فترات سابقةٍ وطويلةٍ من الإهمال النسبي، شهدت الفترة منذ أوائل سبعينيات القرن العشرين سيلًا من الاستقصاءات ومبادرات التوجّه السياسي في مجالي المتاحف والتراث. ونتيجةً لذلك، فقد توسّع الماضي الأسترالي -أو الفضاء العمومي التاريخي- توسّعًا كبيرًا من حيث الكمّ، وفي الوقت عينه أُعيد تشكيل ملامحه الدالّة، أو خصائصه النصّية بشكلٍ ملحوظ. وعلى الرغم من ذلك، وباستثناء الاعتبارات الخاصّة بالمسائل المتعلّقة بالسياقات التمثيلية المناسبة لعرض الموادّ الخاصّة بالسكّان الأصليين، فإنّ معظم الوثائق الحكومية الرئيسية التي كان لها أثرٌ في التطوّرات الأخيرة في التوجّه السياسي الخاصّ بالمتاحف والتراث لم تبدِ إلّا اهتمامًا ضئيلًا بمسألة السياقات التمثيلية والمبادئ المناسبة لتحقيق أهدافٍ سياساتيةٍ محدّدة. ولم يكن غريبًا أن ينصبّ الاهتمام الحكومي بدلًا من ذلك على تطوير الترتيبات الإدارية المناسبة لتطوير وإدارة الفضاء العمومي التاريخي الموسّع. وحيثما طُرحت الأسئلة المتعلّقة بطبيعة الماضي المطلوب بناؤه داخل المتاحف والمواقع التاريخية، اتّخذت هذه إلى حدٍّ كبيرٍ شكل اهتمامٍ بالمحتوى، أي بما ينبغي الحفاظ عليه وعرضه. وينطبق الأمر عينه على معظم المقترحات المقدّمة لعملية صنع السياسات -مع استثناءاتٍ ملحوظة (Allen, 1976; Bickford, 1982, 1985)- والتعليقات النقدية على المواقع الجديدة للمتاحف

والمواقع التراثية، والتي كانت قليلةً نسبيًّا ومتباعدةً على أيّ حال. وفي حين أنّ هذه الاعتبارات مهمّةٌ بداهةً، بل لا غنى عنها لتشكيل السياسات في الواقع، فليس صحيحًا أنّ مسائل التمثيل يمكن أن تترك لتدافع عن نفسها بنفسها بمجرّد الفصل في مثل هذه الأمور. ومادامت السياسات المتحفية والتراثية تهدف إلى مجموعةٍ منظّمةٍ من اللقاءات بين الزوّار (من ذوي الخلفيات الثقافية والتوجّهات المتباينة) وبين العروض المتحفية أو المواقع التاريخية المنظّمة نصّيًّا، فإنّه من المناسب أن يُرشد السياسة المتحفية وعيٌ بالعوامل المؤثّرة وتنظيم طبيعة المعاني المتداولة في تلك اللقاءات.

أفكارٌ خارج الأوان

بالإضافة إلى الدفع بأهمّية اعتباراتٍ كهذه للسياسات، فإنّني أريد أيضًا أن أقدّم منظورًا نقديًّا لبعض الميول السائدة التي يمكن ملاحظتها في التشكيلات الأخيرة للفضاء العمومي التاريخي الأسترالي الموسّع. بصرف النظر عن توسيع الماضي بمعنى الزيادة الكبيرة في عدد المواقع التي يتمّ تحديدها علنًا بوصفها مواقع تاريخية، فقد أبدت هذه العملية بالأساس ثلاث خصائص نصّية رئيسة مترابطة: أولًا أصبح الماضي الأسترالي أكثر استقلاليةً وإحالةً إلى ذاته، أصبح التاريخ الأسترالي، باختصار، أكثر أستراليةً، فصارت أحداث تاريخ أستراليا تميل بشكلٍ متزايدٍ إلى الإحالة بعضها إلى بعض بدلًا من أن تجد -كما كان عليه الحال في السابق- نقاط إحالتها في لحظاتٍ تاريخيةٍ أو معاصرة في التاريخ الأوروبي (وبخاصّةٍ البريطاني). وفي هذا الصدد، فقد قُطع الماضي الأسترالي، إذا جاز التعبير، عن

حقبة ما قبل التاريخ التي عاشها، وصار له مساره الذاتيّ الخاصّ. ثانيًا، تمّ تمديد هذا التاريخ المستقل حديثًا إلى حدٍّ كبير، فدُفع أكثر فأكثر إلى الوراء، إلى عصور السكّان المحلّيين الأعمق (تمييزًا لها عن العصور المستمدّة من التاريخ الأوروبي) وذلك من أجل الإشارة لحِسٍّ من الاستمرارية الطويلة لتاريخ الأمّة. أخيرًا، مال هذا الماضي إلى أن يصبح أكثر شمولًا في توجّهه، محتضنًا في تاريخه الخاصّ تواريخ جماعاتٍ ومجتمعاتٍ محلّيةٍ لم تحظَ في السابق إلّا باعترافٍ ضئيلٍ بها في النسخ الرسمية لتاريخ أستراليا. وهكذا، فتاريخ المرأة الأسترالية، والمجتمعات المحلّية اليونانية والإيطالية والآسيوية، وبالطبع السكان الأصليون: كلّها صارت ممثلةً الآن في التواريخ المتحقّقة المجسّدة في المواقع التاريخية وعروض المتاحف.

على حدّ علمنا، دعمت هذه التوجّهات على نطاقٍ واسعٍ معظمُ الجماعات داخل المجتمع. صحيحٌ أنّه كانت هنالك علامات مقاومةٍ من الحرس القديم في متحف الحرب التذكاري الأسترالي، وأنّ بعض مقترحات الحفاظ على مواقع تاريخيةٍ محدّدة جوبهت في كثيرٍ من الأحيان بمعارضة بعض المطوّرين العقاريين. كما تبقى المسائل المتعلّقة بإدارة مواقع ومصنوعات السكّان الأصليين أيضًا موضع جدلٍ مستحكم. لكن على الرغم من هذه التحفّظات، فإنّ ما ذهب إليه اللورد تشارتس من أمسفيلد (Lord Chartis of Amisfield) في السياق البريطاني، من أنّ الحفاظ على التراث الوطني قضيةٌ ليست محلّ جدلٍ نسبيًّا لأنّ كلّ الأطراف والجماهير تدعمها، صحيحٌ إلى حدٍّ كبيرٍ في حالة أستراليا أيضًا (Chartis, 1984: 326).

وبالتأكيد، ليس لديّ أيّ رغبةٍ في الاختلاف لمجرّد الاختلاف في ظلّ هذا المناخ المنصاع نسبيًّا. فلو نظرنا إلى كثيرٍ من النزعات التي أشرتُ إليها بشكلٍ مجرّد، لوجدنا أنّها يجب أن تكون موضع ترحيب. إنّ تطوير نطاقٍ أكثر اتساعًا وشمولًا للتاريخ الأسترالي ـ كما تمّ تحقيقه في متحف هايد بارك باراكس بالتركيز على حياة العمل اليومية وثقافات مختلف الطبقات والأجناس والطوائف العرقية، على سبيل المثال ـ هو من دون شكٍّ تغييرٌ نحو الأفضل. إنّ النتائج الإيجابية لمثل هذه التطوّرات بالنسبة إلى المنتمين للمجموعات المهمّشة حتى الآن ـ الحسّ الإيجابي للاعتراف بالذات، والإحساس **بالوجود هناك**، والحصول على مكانٍ في التاريخ الوطني ـ هي أمرٌ ينبغي عدم الاستهانة به. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ ما أريد تفصيل الحديث عنه هنا هو الجوانب المتناقضة لهذه النزعات، فما يبدو جيّدًا من حيث المبدأ يتحوّل في كثيرٍ من الأحيان إلى أمرٍ أكثر إشكاليةً عندما يُترجم في السياق التمثيلي الملموس.

ربّما كان فريدريش نيتشه (Friedrich Nietzsche)، منذ ما يقرب المائة عام، واحدًا من أكثر منتقدي الوعي التاريخي في القرن التاسع عشر لذعًا، وبخاصّةٍ الميل إلى تخليد التاريخ الوطني بالأنصاب التذكارية والتماثيل، وقد اعترف بأنّ مقاومته التاريخ كانت «خارج الأوان». فكتب في مقالته **استخدام وإساءة استخدام التاريخ** (*The Use and Abuse of History*): «إنّ هذه الأفكار هي 'خارج الأوان' لأنّني أسعى إلى تمثيل شيءٍ يفخر به عصرنا عن وجه حقّ ـ وهو ثقافته التاريخية ـ باعتباره خطأً وخللًا في زماننا، معتقدًا كما

أفعل أنّنا نعاني جميعًا من حمّى تاريخيةٍ خبيثة ويجب على الأقلّ أن نعترف بهذا الواقع» (Nietzsche, 1974: 4). وفي حين أنّني لا أذهب إلى المدى الذي ذهب إليه نيتشه في معارضته المتعنّتة فعليًّا أيّ نوعٍ من تأريخ الحياة الاجتماعية، فإنّ هذه التأمّلات في المتحف الأسترالي والسياسات التراثية هي بالمثل «خارج الأوان» في تساؤلها عن الآثار المترتّبة على الطرق التي تتمّ بها حاليًّا إعادة تشكيل الفضاءات المحدّدة علنًا بوصفها فضاءاتٍ للماضي الأسترالي. لكنّني أعرض هذه التساؤلات وفقًا لاقتناعي بأنّ الماضي لا يزال مرنًا بما فيه الكفاية ليتجاوب مع المناقشات المتعلّقة بمعالمه الحالية ومساره المستقبلي.

لم يُمنَح هذا الإمكان الدرجة عينها، حيث تملك هذه الضروب من الماضي تاريخًا أطول، وبالتالي وزنًا أكثر تراكمًا خلفها، ففي بريطانيا، حيث تغطّي التشريعات الحمائية الآن نحو نصف مليون من البنى التاريخية، وهو ما يمثّل أربعة في المائة من مساكن البلاد، غالبًا ما يُنظر إلى الماضي بوصفه منطقةً متحجّرةً ومجمّدةً بلا حراك، تعمل كثقلٍ مضادٍّ لأيّ إمكان لتخيّل مساراتٍ جديدةٍ للتنمية الوطنية باستثناء تلك التي تجسّد العودة إلى قيم الماضي العزيزة، مثل ولع السيدة تاتشر بفضائل العهد الفيكتوري. ويكتب باتريك رايت عن الماضي المتجسّد في منازل إنكلترا الفخمة: «يصبح التاريخ في صلته الفخمة 'سرمديًّا' عندما يكون قد جُمّد حتّى الصلابة وأُغلق ليقتصر على ما يمكن عرضه منه بوصفه 'الماضي التاريخي' المنجز تمامًا والذي لا يطلب إلّا تقديره وحمايته» (Wright, 1985: 78). وبينما

الماضي في أستراليا ليس عظيمًا ولم يدّعِ بعدُ العظمة، إلا أنّه آخذٌ في التراكم بمعدّلٍ غير مسبوق. وما لم يتمّ لجم كثيرٍ من الميول التي تعرّف هذا الماضي، فإنّ هنالك دلائل كافية على أنّه، هو أيضًا، سوف يصير إلى أن يغلق على نفسه وعلينا، عندما يصل إلى أن لا يدعونا إلّا إلى التأمّل السلبي فيه بدل أن يفيد بوصفه ـكما أرغب في اقتراح أنّه سيكون أكثر ملاءمةًـ موردًا جوهريًا يحثّ على المشاركة الفعّالة في النقاش العامّ بشأن المسارات المستقبلية للتنمية الوطنية. ولكن قبل ذلك، صار لزامًا علينا استعراض جانبٍ من التاريخ.

تكوين ماضٍ أسترالي: معالمُ تاريخ

الماضي الوطني بوصفه فراغًا

في العام 1933، نشرت جمعية المتاحف في لندن مؤلف **تقرير عن متاحف وصالات عرض الفنون في أستراليا** (*A Report on the Museums and Art Galleries of Australia*). وقد رسم التقرير الذي أعدّه اثنان من المتحفيين البريطانيين هما إس. إف. ماركهام (S. F. Markham) وإتش. سي. ريتشاردز (H. C. Richards) بتكليفٍ من مؤسّسة كارنيغي في نيويورك، صورةً قاتمةً إلى حدٍّ ما لحالة المتاحف الأسترالية. ذكر التقرير أنّ تمويلها ضعيفٌ بالمقارنة مع نظيراتها الأوروبية والأميركية وحتى النيوزيلندية، ونموّها عشوائيٌّ في معظمه، تقوده الصراعات بين الولايات أكثر من أيّ اعتبارٍ لتوفير خدمةٍ متحفيةٍ وطنية. أمّا بالنسبة إلى محتويات مقتنيات المتاحف، فقد أعرب ماركهام وريتشاردز عن استغرابهما

من الانعدام شبه التامّ لأيّ اهتمامٍ باقتناء وعرض المواد التاريخية. وفيما عدا متحف الحرب التذكاري الأسترالي (والذي كان وقتها مجرّد مجموعةٍ من المصنوعات التي لم تجد مسكنًا دائمًا بعد)، فقد خُصّص متحفان اثنان فقط للعروض التاريخية: بيت فوكلوز في سيدني والمجموعات التاريخية الموجودة في مباني البرلمان في كانبيرا (Canberra). خارج هذه المتاحف، الغرفة الوحيدة المعنية بفترةٍ تاريخيةٍ معينةٍ في كلّ أستراليا كانت في معرض أثاث القرن التاسع عشر في صالة ملبورن للفنون. وإذا كان هذا الإهمال العامّ يدعو للعجب، فقد وجد ماركهام وريتشاردز ما يدعو لعجبٍ أكبر في انعدام أيّ اهتمامٍ متقدّمٍ بالمواد المتّصلة بفترة ما بعد الاستيطان. وبالتالي، فقد لاحظا أنّه «ليس هنالك في أيّ متحفٍ نسخٌ عن المباني التي كان يشغلها المستوطنون الأوائل»، واعتبروا ذلك «واحدةً من أبرز الثغرات في كلّ المجموعات الحالية للمتاحف» (Markham and Richards, 1933: 441).

لماذا كان الأمر كذلك؟ كان ذلك في جزءٍ منه -بلا شكّ- لأنّ توظيف القيّمين على المتاحف كان يتمّ بشكلٍ رئيسٍ من تخصّصات الجيولوجيا والبيولوجيا (وفي القرن العشرين كانوا ينتمون أحيانًا لتخصّص الأنثروبولوجيا)، ولم يشمل مؤرّخًا واحدًا. ولكن هذا الأمر مجرّد إعادة صياغةٍ للمشكلة: لماذا أظهرت المتاحف الأسترالية ذلك التحيز؟ فكما بيّنت سالي كولشتيدت (Sally Kohlstedt)، كانت أستراليا قد أسّست بحلول أواخر القرن التاسع عشر مجموعةً من المتاحف التي تتوازى في نطاق الاختصاصات مع نظيراتها الأوروبية

والأميركية، فيما عدا هذا الجانب (Kohlstedt, 1983). إذا كانت الجيولوجيا والبيولوجيا والأنثروبولوجيا والعلوم والتكنولوجيا وعلم الآثار في متحف ماكلي (Macleay Museum) في جامعة سيدني، قد ساهمت جميعها بشكلٍ كبيرٍ في الاهتمامات الاقتنائية للمتاحف الأسترالية، فلماذا لم يساهم معها التاريخ؟ كانت النماذج لاستخدام المتاحف كوسيلةٍ لتمثيل التواريخ الوطنية وتجسيدها موجودةً ومعروفةً في أوروبا منذ منتصف القرن الثامن عشر، وبرزت على نحوٍ متزايد بعد الثورة الفرنسية[52]، فلماذا لم تستخدَم؟

لهذا السؤال مرجعيةٌ أكثر عموميةً، لأنّ غياب اهتمامٍ ناضجٍ بتاريخ فترة ما بعد الاستيطان لم يكن مقتصرًا على عالم المتاحف. وبالتالي، لم يكن لأستراليا أن تدّعي امتلاك فضاءٍ عمومي أوّلي إلّا بعد الحرب العالمية الأولى. وكان أحد أهمّ مكوّنات الفضاءات العمومية التاريخية في المجتمعات الأوروبية قد تمثّل في تطوّر أنصاب التماثيل العمومية. وفي حين أنّ نحت الأنصاب التذكارية في القرن الثامن عشر كان يميل إلى الاقتصار على الكنائس الصغيرة الخاصّة أو المنازل والحدائق التي تعود للطبقة الأرستقراطية، فقد شهدت

(52) يتتبّع بيفسنر (Pevsner) أصول المبادئ المؤرخنة لعرض المتحف وصولًا إلى رواق دوسلدورف في العام 1775. على الرغم من ذلك، فهو يتفق مع بان وبازان في تأكيد أنّ المفاهيم التاريخية المؤمَّمة حقّقت أوّلًا التجسيدات المتحفيّة في فرنسا ما بعد الثورة، بدايةً في متحف ألكسندر لينوار للأوابد الفرنسية (1795)، وبعد ذلك في مجموعة ألكسندر دو سوميرار في فندق دو كلوني. انظر على التالي: بيفسنر (Pevsner, 1976)، بان (Bann, 1984)، وبازان (Bazin, 1967).

أوائل القرن التاسع عشر تحوّل مثل هذه الأنصاب التذكارية إلى مواد مخصّصةٍ ـكما يذكر ميس (Mace) ـ «للعرض العامّ، ومموّلةٍ في كثيرٍ من الأحيان من الحكومة، لأغراضٍ تعليميةٍ مباشرة» (Mace, 1976: 49). كان بناء عمود نابليون (Napoleon) في ساحة فاندوم (Place Vendôme) وعمود نيلسون (Nelson) في ميدان الطرف الأغرّ (Trafalgar Square) ـوقُلّد أيضًا في جميع أنحاء البلدات والمدن في أوروبا ببناء الأنصاب التذكارية لذكرى مآثر الأبطال العسكريين ورجال الدولة، والملوك والملكات ـ يشكّل استخدامًا للفضاء العمومي لغرضٍ تمثيلي جديد: التجسيد الماديّ لحِسٍّ بالتاريخ الوطني. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ هذا التوجّه ـالذي اتّخذ في فرنسا أبعاد ما أطلق عليه هوبسباوم (Hobsbawm) تسمية موجة من «هوس نصب التماثيل» ـ لم يكن له إلّا صدًى ضئيل في أستراليا (Hobsbawm, 1983). وكما لاحظ ك. إس. إنغليس (K.S. Inglis)، فإنّ حملات إقامة الأنصاب التذكارية العامّة للاحتفاء بإنجازات الأستراليين البارزين كانت قليلةً ومتباعدة، وغالبًا ما كانت تفشل في تأمين الدعم الحكومي أو الرعاية الخاصّة الكافية ليمكن إنجازها، وحين تنجح في تأمين الدعم، فإنّها لا تكاد تجد حماسةً شعبيةً لها عندما تُبنى (Inglis, 1974: Ch. 15).

وهكذا يمكن المضيّ في هذه الأمثلة. بحلول أواخر القرن التاسع عشر، استطاع الحمائيون المؤثّرون في معظم المجتمعات الأوروبية والولايات المتحدة إنجاز صيغٍ أوّليةٍ من التشريعات التراثية التي وفّرت أساسًا لمنظّمات التراث، قادرةٍ على تنسيق حملاتٍ من أجل

الحفاظ على المواقع التاريخية وإدارة هذه المواقع على المستوى الوطني[53]. أمّا في أستراليا، فتنتمي هذه التطوّرات إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وحتّى آنذاك، فقد جاءت متأخّرة. وبينما تمّ في بريطانيا تأسيس الصندوق الوطني في العام 1895، لم توجد مؤسّسةٌ مماثلةٌ في أستراليا حتّى إنشاء المجلس الأسترالي للصناديق الوطنية في العام 1965.

كيف يمكن تفسير هذه الأنماط من الاستثنائية الأسترالية؟ فبينما لا يوجد هنالك أيّ نقصٍ في الشروحات، فإنّ قليلًا منها يذهب إلى جذور هذه المسألة. لقد كان من الشائع أن يذهب المعلّقون الاجتماعيون في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر إلى أنّ ما يستحقّ الحفاظ عليه أو إحياء ذكراه من التاريخ في أستراليا قليلٌ أو معدوم. وفي هذه الرواية، فإنّ الفشل في تطوير مجموعةٍ من المؤسّسات التي يمكن أن تتجسّد ماديًّا وتُمثَّل فيها مفاهيم الماضي القومي يُعزى إلى أوجه القصور الكامنة في الأشياء الحقيقية لذلك التاريخ. إنّ التاريخ الأسترالي متّهمٌ، إن جاز التعبير، بقصوره عن توفير مجموعةٍ مناسبةٍ من الموادّ الخام ـالأحداث والشخصيات والحركاتـ التي تمكن صناعة ماضٍ قومي منها.

عدم صحّة هذه الروايات واضح، وذلك لأنّ تلك الموادّ الخام على وجه التحديد، والتي أُغفلت وقتها، هي التي صارت بعد ذلك

(53) للحصول على مراجعةٍ موجزةٍ لتشريعات التراث الأوروبي (والياباني)، انظر تاي (Tay, 1985). للاطّلاع على تفاصيل عن تشريعات التراث الأميركي، انظر هوسمر (Hosmer, 1981 and 1965).

توفّر الدعامة الأساس للأشكال التي أصبح بها الماضي الأسترالي يُنسَّق ويُمثَّل. وهنا تسأل إيزابيل ماكبرايد (Isabel McBryde): «لماذا تملك أستراليا الآن، على سبيل المثال، ماضيًا معروفًا لفترة هجرة المدانين، بينما كان ذلك الماضي قبل قرنٍ يعتَبر موضوعًا حسّاسًا لا يحظى بشعبية؟» (McBryde, 1985: 8-9). إنّ الاعتبارات التي تدلّنا عليها مثل هذه الأسئلة لا تتعلّق بالطبيعة الحقيقية للأحداث التاريخية ولكن بعلاقاتها بالأشكال المتاحة لتمثيلها. في حالة أستراليا في أواخر القرن التاسع عشر، تدلّنا هذه الاعتبارات على ما كان يُنظر إليه بشكلٍ واضحٍ بصفته انعدام التوافق بين الموادّ الخام لتاريخ ما بعد الاستيطان وبين الخطاب الذي يحكم الأشكال التي يمكن أن تُمثَّل بها ضروب الماضي الوطنية بشكلٍ ملائم. وبعبارةٍ أخرى، فإنّ ما كان مفتقدًا ليس هو الأحداث التاريخية الحقيقية، بل القالب الذي يمكن من خلاله أن تُصبّ مثل هذه الأحداث في تمثيلاتٍ تتماشى مع النزعة الوطنية والتاريخ اللذين حكما التصوّرات العامّة حول هذه المسائل بمفرداتهما المستقاة إلى حدٍّ كبيرٍ من معجم المركزية الأوروبية.

لو كانت التطوّرات في سياسات المتاحف والتراث الإسكندنافية أو حتى الأميركية أكثر تأثيرًا في الوضع الأسترالي من نظيراتها الأوروبية، لاختلفت القصّة ربّما، فكلٌّ من الدول الإسكندنافية (بحلول نهاية القرن التاسع عشر) وأميركا (بحلول عشرينيات القرن العشرين) طوّرت فلسفاتٍ حمائيةً مُنحت فيها موادّ الثقافة الشعبية دلالةً تاريخية. غير أنّ الماضي البريطاني هو الذي قدّم النموذج

الغالب، صراحةً أو ضمنًا، والـذي كانت تقاس به الاحتمالات التمثيلية للتاريخ الأسترالي، وتُعتبَر قاصرةً في العادة عن بلوغه. ولعلّ أهمّ عاملٍ في هذا الصدد تمثّل في حقيقة أنّ الماضي البريطاني تَشكّل إلى حدٍّ كبيرٍ من خلال إحياء المآثر العسكرية للإمبراطورية، وهو التوجّه الذي كان سائدًا بالقوّة عينها في فرنسا أيضًا. وربّما كان ذلك أكبر عائقٍ أمام تشكيل الماضي الأسترالي. وقد عنت حقيقة أنّ الأمّة الأسترالية لم تُشكَّل عبر الحروب ـ أنّها لم تلعب أيَّ دورٍ رئيسٍ على مسارح «التاريخ الحقيقي» كما كان يقال في ذلك الوقت ـ أنّها لا تستطيع أن تدّعي تاريخًا يمكن أن يكون ممثَّلًا على قدم المساواة مع مواضي الأمم الأخرى ذات الأنماط العسكرية المهيمنة في ذلك الوقت في إحياء الذكرى الوطنية. وكان ذلك أساسًا هو السبب في أنّه عندما كان يُنظر إلى فترة ما بعد الاستيطان من منظور المقارنة مع الماضي الوطني في البلدان الأوروبية، فإنها اعتُبرت بمثابة خواء، أو إن لم تكن خواءً فهي بمثابة فترةٍ كان من الصعب استخدام أحداثها وشخصياتها في بناء ماضٍ وطني مستقلٍّ بسبب ارتباطه السابق مع التاريخ الطويل للدولة البريطانية. وهكذا، كما يشير إنغليس، فإنّ مقترحات نصب تماثيل تذكارية للمستكشفين البحريين أو لقادة المستعمرات الأولى انتهت إلى لاشيء، لأنّ مثل هذه الشخصيات كانت مرتبطةً بشدّةٍ إمّا مع فترة ما قبل التاريخ في أستراليا أو مع التاريخ المستمرّ لبريطانيا. وكنتيجةٍ لهذين الضغطين، فإنّ هذه الاتجاهات لتنظيم فضاء التمثيل الوطني ـ التاريخي وقعت نوعًا ما بين شقَّي رحى، فأحداث وشخصيات فترة ما بعد الاستيطان كانت

إمّا تفتقر إلى ما يكفي من الوزن التمثيلي لدعم ماضٍ أسترالي يأخذ مكانه بين التواريخ الوطنية الأخرى، أو إذا كانت تملك الثقل الكافي، فإنّها لم تكن قادرةً على أن تكون ممثّلةً بصفتها شخصياتٍ أستراليةً بما يكفي أو أستراليةً حصرًا.

وفي ضوء ذلك، فإنّ أهمية حملة الدردنيل (حملة غاليبولي (Gallipoli «كرمزٍ لدخول الأمّة التاريخ الحقيقي» :Ross, 1985) (15 تمثّلت في عملها كمعلمٍ لمجموعةٍ من الأحداث التاريخية التي أمكن أن تُصاغ بوصفها ماضيًا وطنيًّا بلغة معجم النزعة الوطنية السائد وقتها. وفي حين أنّ الموقع الرئيسي لهذه الصياغة كان متحف الحرب التذكاري الأسترالي، فإنّه سيكون من الخطأ تصوّر تطوّر المتحف التذكاري باعتباره ظاهرةً منعزلة. فقد طُرحت فكرته أوّل مرّةٍ في العام 1917 وافتُتح أخيرًا في العام 1941، وتزامنت فترة بنائه مع حركة تجديدٍ وإعادة بناءٍ أكثر شمولًا للفضاء التاريخي العمومي الأسترالي. وبوصف المتحف التذكاري المؤسّسةَ الثقافية النوعية الأولى المخطّط لها على وجه التحديد من أجل العاصمة الاتّحادية، فقد ارتقى لوظيفته المركزية المتُصوّرة، بوصفه نقطةً مرجعيةً تنسيقيةً رئيسيةً لما لا يحصى من الأنصاب التذكارية ـ التماثيل والحمّامات العمومية والأضرحة ـ لقتلى الحروب والتي أقيمت في طول أستراليا وعرضها خلال الفترة عينها[54]. وعندما تمّ افتتاح المتحف التذكاري، تمّ معه أيضًا تأميم هذه المزارات ـ مهما كانت قبل ذلك ذات اهتمامٍ

---

(54) للاطّلاع على مناقشة دَور اللجان المحلّية والاشتراكات المحلّية في تشييد أنصاب الحرب التذكارية، انظر إنغليس (Inglis, 1983).

ودوافع محلّية ـ بلا رجعة. ولم يكن لها إلّا أن ترجع إلى كانبيرا، بدلًا من عواصم الولايات، بوصفها رأس تخليد الذات في البلاد. ومن هذا المنطلق، فقد عمل متحف الحرب التذكاري باعتباره أداةً حيويةً لخدمة الاتّحاد، جسّدت ماضيًا وطنيًّا تمّ تصوّره على المستوى الكلي، فلم يحلّ فحسب محلّ ضروب الماضي الصغيرة لمختلف المناطق والولايات، ولكنّه وفّر كذلك نقطةً مفصليةً يمكن بها وصل تلك الضروب من الماضي. وبينما تشهد تفاصيل تاريخ المتحف التذكاري على دقّة التفاوض[55] الذي تمّ مع الولاءات والهويات السابقة المحلّية للولايات والتي كانت أقوى في العادة من تلك الوطنية، إلا أنّه لا شكّ في أنّ المتحف التذكاري نجح في نهاية المطاف في إحداث تحديدٍ وطني لمعنى الأنصاب التذكارية ومزارات الحرب المحلّية وعلى مستوى الولايات.

وفي تخليد متحف الحرب التذكاري لبطولات القوّات الإمبراطورية الأسترالية وخدماتها الأخرى، صنع بالتالي ماضيًا وطنيًّا يمكنه أن

---

(55) لقد لحظ قرار القوات الإمبراطورية الأسترالية (AIF)، المشجِّع الجنود على التبرّع بتذكارات الحرب، قوّة الشعور المعادي للكومنولث في تعزيز الانطباع بأنّه من المحتمل أن يتمّ الاحتفاظ بالمواد المتبَرَّع بها في مجموعاتٍ وطنية، مع التشديد على الجَمْع. كان يُعتقد بأنّه سيتمّ التبرّع بمزيدٍ من الموادّ إذا كان مفترضًا بأنّها مُعَدّةٌ لأن تكون لمجموعات الولاية. على نحوٍ مماثل، كان مهمًّا أن تُعرض الموادّ لفتراتٍ مطوَّلة في كلٍّ من سيدني وملبورن قبل أن تبقى بشكلٍ دائمٍ في كانبيرا، الأمر الذي مكّن فيما بعد من أن يتمّ نقل الاستثمارات العاطفية في المجموعات الموجودة في الولايات إلى العاصمة. للمزيد من التفاصيل، انظر ميلار (Millar, 1986).

يزاحم ضمن الفضاء التمثيلي الذي أنتجته ضروب الماضي الوطنية الأخرى، وبالتالي يمكنه أن يتنافس معها على الأرضية عينها. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ التشكيل الخطابي للماضي المتجسّد في المتحف التذكاري لم يكن بأيّ حالٍ من الأحوال مجرّد تشكيلٍ اشتقاقي. بل على العكس من ذلك، فقد حوّل المتحف التذكاري معجم الأنماط العامّة للاحتفاء بذكرى بطولات الجنود العاديين وتذكّرها، بدل التركيز حصرًا على مآثر القادة العسكريين كما كان الحال في القرن التاسع عشر في أوروبا (باستثناء فرنسا الثورية)، بحسب ما أشار إليه بازان (Bazin, 1967). في الحقيقة، فإنّ هذا الابتكار لم يكن ابتكارًا يتميز بأستراليته كما كان يُقال في كثيرٍ من الأحيان، فقد ظهرت بوضوحٍ ميولٌ مماثلةٌ في أوروبا عندما دفعت الحاجة إلى تجنيد دعمٍ من الجسم المواطني الديموقراطي إلى تطوير مزيدٍ من الأنماط المتّصلة بالشعب للتذكّر العمومي. وعلاوةً على ذلك، فإنّ كثيرًا من الموضوعات التي ادّعى بين(*) (Bean) أصالتها كانت قد بُثّت علنًا ضمن عمله في المتحف البريطاني خلال الحرب[56]. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ متحف الحرب التذكاري تجاوز بشكلٍ أصيلٍ نظراءه الأوروبيين في هذا الشأن، من حيث إنّ الخطاب المتّصل بالشعب يزوّد المتحف بالمبدأ الذي يحكم عروضه بدلًا من أن يكون حاضرًا

(*) تشارلز بِين هو مراسل حربٍ ومؤرّخٌ أسترالي كان له دورٌ حاسمٌ في تأسيس متحف الحرب التذكاري الأسترالي.

(56) للاطّلاع على ملخّصٍ مفصّلٍ لهذه المناقشات، انظر كافاناغ (Kavanagh, 1984).

في نسيجه فحسب. ظهر ذلك في عرض الديوراما(*) (dioramas)، وفي قائمة أسماء العسكريين في قائمة الشرف المرتّبة أبجديًا من دون تمييز الرتبة، وأيضًا في الاحتفاء ببطولة الجندي الأسترالي في الحربين العالميتين الأولى والثانية (digger)، وفي عرض الجوانب العرَضية من الحياة اليومية في الخنادق- مضارب الكريكيت المرتجلة الصنع ولوحات المراهنات التي من خلالها كان الجنود يحاولون جعل الحياة تبدو طبيعيةً ومحتملة.

وعلاوةً على ذلك، فقد كانت المركزية التي مُنحت لهذا الخطاب المتّصل بالشعب هي المسؤولة عن الفعالية الإيديولوجية لمتحف الحرب التذكاري، إذ لو كان التركيز على الحرب قد مكّن الماضي الأسترالي الوليد من أن يتّصل بالماضي الأوروبي الأكثر عمقًا وتقدّمًا ويزاحمه، فإنّ حقيقة تركيز احتفاء المتحف التذكاري على الجندي العادي قد مكّنت المفاهيم الشخصية الأسترالية الأكثر شعبيةً وديموقراطيةً من أن تُطَعّم بالأنماط الموروثة من المركزية الأوروبية لرسم الماضي الوطني وتمثيله. وتمثّل التطوّر الأساسي هنا، بالطبع، في تحوّل الأهمية الدلالية للجندي عندما تمّ اقتلاع خصائص الاعتماد على الذات ومعاداة الاستبداد من ارتباطاتها القومية الراديكالية في أواخر القرن التاسع عشر وتوصيلها بالمجموعة المحافظة جدًّا من القيم والإيديولوجيات تحت زعامة بِين العبقرية[57]. وكان هذا

(*) الديوراما رسمٌ مجسّم.

(57) للحصول على تفاصيل السيرورات التي من خلالها تحوّلت التداعيات الإيديولوجية لصورة الجندي الأسترالي، انظر روس (Ross, 1985) ووايت (White, 1981).

واضحًا خصوصًا في قاعة الذاكرة، حيث تُمثَّل مميّزات الجندي الأسترالي ـمُنتزعةً من أيّ ارتباطاتٍ طبقيةـ كمجموعة فضائل جوهرانية لاتاريخية وعابرة للطبقات: الرفاقية، والمروءة، والولاء، والاستقلالية، ورباطة الجأش، وما شابه.

وإذا كان لا بدّ إذًا من تقويم متحف الحرب التذكاري باعتباره أوّل محاولةٍ مهمّةٍ لتجسيد الماضي الأسترالي، فإنّ ثمن ذلك كان مفهومًا محافظًا للغاية لمعنى الأمّة، على الرغم من أنّه يحسب لمؤسّسيه أنّه لم يكن ذا نزعةٍ عسكرية. وحسب المنظورات الأكثر جدّةً، فإنّ ذلك لم يكن القصور الوحيد في المتحف. فقد كان مفهومه للماضي ذكوريًّا بشكلٍ مفرط: لم تُظهر النساء إلّا نادرًا (تشتمل صور نوافذ الزجاج المعشّق في قاعة الذاكرة امرأةً واحدة ـهي ممرّضةـ بين أربعة عشر رجلًا)، وعندما يُظهرن، فذلك عادةً بصفة مساعداتٍ في العمل العسكري الذي يُنظر إليه على أنّه شأن الرجال[58]. إلّا أنّ التحيّز الجندري ليس هو الإشكالية الوحيدة هنا. ففي الواقع،

---

(58) إنّ المناقشات المطوّلة بشأن الرمز المناسب للتمثال المركزي في قاعة الذاكرة هي ذات أهمّية خاصّةٍ في هذا الصدد. ففي حين أنّه كان مأخوذًا بعين الاعتبار لهذا الغرض كثيرٌ من الصور النسائية الاستعاريّة، فإنّ القرار النهائي، وفقًا لإنغليس، كان «لصورة الذكر الضخم والنزيه: الجندي نفسه» (Inglis, 1985: 120). يتوسّع إنغليس بصدد التأثير المهيمن لهذه الصورة على النحو التالي: «الرسالة الواضحة الوحيدة التي تُبعث إلى المُتَفَرّج غير الموجّه هي أنّ هذا النصب التذكاري يعود إلى الرجال في حالة الحرب. تؤكّد المنحوتة المختارة للمساحة المخيفة عدم وجود استمراريةٍ بين الجنود وبقية الأمّة» (المرجع نفسه، ص122).

هنالك كثيرٌ من متاحف الحرب ـحيث تُمنح الأهمية للصراعات على الجبهة الداخليةـ تُمثّل فيها النساء بشكلٍ بارز. وبالفعل، توجد الآن زاويةٌ صغيرةٌ في متحف الحرب التذكاري الأسترالي مخصّصة للجبهة الداخلية، ولكنّها تظلّ مجرّد إيماءةٍ مقارنةً ـعلى سبيل المثالـ بالأهمّية الممنوحة لهذا الموضوع في متحف الحرب الإمبراطوري. وفي هذا الصدد، فإنّ الغياب النسبي للمرأة يشير إلى تناقضٍ آخر يُقال إنّه أكثر مركزيةً في خطاب المتحف التذكاري: حقيقة أنّه على الرغم من أنّ هذا المتحف يعتَبر بحقٍّ أوّل متحفٍ لتاريخ أستراليا، إلا أنّ أستراليا نفسها تكاد تكون غائبةً تمامًا. فبالنسبة إلى مؤسّسةٍ وطنيةٍ تأسيسيةٍ كمتحف الحرب التذكاري، كان من الغريب أن لا تحضر الأمّة نفسها في مركزه، حيث تركّز مرجعيّاته الأساسية باستمرارٍ على مساهمات أستراليا في التاريخ الذي يحدث في أماكن أخرى، كأوروبا والشرق الأوسط. فكأنّ هذه الأماكن لم تزل في مفهوم المتحف التذكاري محلَّ «التاريخ الحقيقي» بينما تكاد تنعدم مرجعية الأحداث المعاصرة في أستراليا إلّا بمقدار صلتها بمشاركة أستراليا في ذلك التاريخ الأوسع. وبالتالي، إذا انعدم الاهتمام بالأشكال والشروط التي تمّ بموجبها حشد النساء لدعم جهود الحرب في أستراليا، فالأمر عينه ينطبق على الدور الذي قام به الرجال من خارج القوات المسلّحة. إنّ غلبة إطار المرجعية المنحازة إلى الخارج، وتحالفه مع التحيز الجندري في المتحف التذكاري، هما المسؤولان عن القصور الأكثر وضوحًا في خطابه المنسوب إلى الشعب: بالنسبة إليه، تساوى العسكر مع الشعب.

إلّا أنّ ما أريد أن أشدّد عليه هنا هو المدى الذي لا تزال فيه أستراليا في متحف الحرب التذكاري مفرغةً من أيّ أهميةٍ تاريخيةٍ لذاتها. فالأمّة، إذا جاز التعبير، غير مؤرخنةٍ إلّا بالوكالة، إلّا بحيث تأخذ دورًا في تواريخ أوروبيةٍ أطول وأعمق، أو تنضمّ إليها. ومن هذه النواحي، فإن خطاب المتحف التذكاري لا يزال استعماريًّا أو مجرّد نموذجٍ أوّلي للنزعة القومية، فالماضي الذي يجسّده والشكل الذي يبرز منه يفتقران إلى أيّ استقلالية حاسمة. وبدلًا من ذلك، فهو تاريخ يُرجع نفسه إلى التواريخ الأعمق لأوروبا ويبحث عن مرساه وسنده فيها. وهذا الخطاب الاستعماري يتّضح في المتحف التذكاري في صورٍ كثيرة: في إشاراته المرجعية للتقاليد الأوروبية في قاعة الذاكرة[59]، في الإشارات إلى أوروبا في غرفة المتحف التي تأتي في المركز الثاني لغرف المتحف في درجة الوقار الذي يملؤها والتي تحوي لوحة **بوّابة مينين في منتصف الليل** (*Menin Gate at Midnight*) لوليام لونغستاف (William Longstaff) (وهي لوحةٌ تذكاريةٌ لجنودٍ من بريطانيا وأنحاء أخرى من الإمبراطورية قُتلوا في إيبر[*] Ypres)،

(59) يُقرأ النصّ الذي يصف الرموز المرافقة لجندي البحرية التي تمثّل السلف على النحو التالي: «يرمز الإكليل إلى احترام المشاهير؛ ويرمز الكتاب إلى المعرفة التقليدية؛ ويرمز جذع لعبة الكريكيت والكرة إلى الترفيه التقليدي؛ وترمز قمّة الكنيسة إلى التقاليد الأوروبية للمسيحية» (*Guide to the Australian War Memorial*, revised edition, 1953: 3).

(*) أي جنود الإمبراطورية الذين قُتلوا في معارك على الجبهة الغربية في الحرب العالمية الأولى حول مدينة إيبر البلجيكية، وبلغ عدد قتلى الإمبراطورية 350 ألفًا، منهم ستة آلاف أسترالي. المرجع: موقع متحف الحرب التذكاري الأسترالي https://www.awm.gov.au/collection/ART09807.

بالإضافة إلى لوحة لونغستاف الأخرى **المزار الخالد** (*Immortal Shrine*) (الضريح التذكاري في لندن)[60]، وفي المفهوم ذي المنزع الإمبراطوري للعالم والذي يسود فناء مدخل المتحف، حيث يسمّي كلّ الأماكن التي خاضت القوات الأسترالية فيها حروبًا، فنجح ذلك المفهوم في شقّ طريقٍ لأستراليا بين جاوة وبحر المرجان. وفوق ذلك كلّه ربّما، كان المنزع الإمبراطوري واضحًا في الصراع المرير الذي تمّ خوضه للحصول على فسيفساء شلال[*] (Shellal Mosaic) حتى تستطيع أستراليا المطالبة بنصيبها من النهب الإمبريالي، وتجذّر نفسها في عمق الزمن عبر التفاخر بامتلاك قطعةٍ من العصور القديمة[61]. ومن هذه النواحي، يعلَق زائر المتحف في خطابٍ يحيله باستمرارٍ إلى مكانٍ آخر، فيختبر التاريخَ الوطني الأسترالي مربوطًا دائمًا بتاريخٍ آخر، تاريخٍ أوسع يعتمد عليه للمصادقة عليه.

---

(60) هذه اللوحات، الموجودة الآن في غرفةٍ واحدة، كانت في الأصل موجودةً في غرفتين منفصلتين، وبالتالي مُنِحَت أهمّيةً رمزيةً أكبر ممّا هو الحال في الوقت الحاضر.

(*) قطعة فسيفساء بيزنطية من بقايا كنيسة شلال بشمال غزة في فلسطين، جلبتها كتيبة جيشٍ أسترالية ونيوزيلندية شاركت في معركة غزة في 17 نيسان/ أبريل 1927 خلال الحرب العالمية الأولى. المرجع: http://www.mosaiccentre-jericho.com/cms/publications/books/Holy_Land_Mosaics_ar.pdf.

(61) كان الصراع المرير بخصوص نُصُب الحرب الإمبراطوري التذكاري والرغبة أيضًا بالمطالبة بالفسيفساء. وكانت المسألة الأساس في النزاع هي ما إذا كان بإمكان القوات الإمبراطورية الأسترالية المطالبة بغنائم الحرب باعتبارها حقًّا لها أم أنّ عليها، كقوّةٍ إمبراطورية، التنازل تلقائيًّا عن مطالبها في هذا الصدد إلى بريطانيا.

وبهذه الطرق، فإنّ المتحف التذكاري يُدخِل الزائر ضمن تصوّرٍ للأمّة لا يزال يخضع للنظرة المهيمنة للقوى الكبرى. وكان بِين واضحًا دائمًا في أنّه إلى جانب كون المطلوب من المتحف التذكاري إظهار الأمّة لنفسها، كان المطلوب منه أيضًا عرض أستراليا للعالم، أي لأوروبا. وعلى حدّ تعبيره: «لقد خطّطنا له بحيث يأتي الناس إلى أستراليا لرؤية أفضل متحفٍ تذكاري للحرب مثلما يذهبون إلى فلورنسا أو درسدن لرؤية أفضل معارض اللوحات الفنية» (ذُكر في: Inglis, 1985: 101). إنّ المتحف التذكاري، في طلبه على هذا النحو لفت أنظار أوروبا إليه، يبقى جزئيًّا داخل المفاهيم الاستعمارية التي أطّرت أوّل دعوةٍ في العام 1828 لإنشاء متحفٍ أسترالي كي:

> نُثبت أنّ أستراليا لا تقطنها حفنةٌ من المجرمين أو ثلّةٌ من المغامرين الصعاليك الذين لا يسعون إلّا لجمع الثروة، بل أنّ بذور أمّةٍ عظيمةٍ زُرعت هنا وها هي الآن بدأت تؤتي ثمارها، ذلك أنّ شعورًا قوميًّا آخذٌ في الانبعاث، وأنّ القارّة الخامسة آخذةٌ في التقدّم بتدرّجٍ سريعٍ إلى مصافّ الأمم كمنافسٍ في السباق إلى الشرف وإلى المجد.
>
> (Anon, 1828: 62)

نحو ماضٍ أسترالي مستقلّ

ذهب نيكوس بولانتزاس (Nicos Poulantzas) إلى أنّ الدولة الحديثة تقيم علاقةً فريدةً بين الزمان والمكان، وبين التاريخ والإقليم، في تنظيمها وحدةَ الأمّة على شكل أرخنةٍ لإقليم وأقلمةٍ لتاريخ

(historicity of a territory and territorialisation of a history) (Poulantzas, 1980: 114). ويورِد بينيديكت أندرسون (Benedict Anderson) رأيًا مماثلًا عندما يقابل بين المصفوفات الزمكانية للدولة القومية الحديثة ومصفوفات الأنظمة الملكية أو الطوائف الدينية (Anderson, 1983: 31). ويجادل أندرسون في أنّ ذلك يعود لأنّ التقاليد الموحِّدة التي تميّز الأخيرة لا هي مرتبطةٌ بإقليم معيّنٍ ولا هي تاريخيةٌ بشكلٍ خاصٍّ إلى الدرجة التي تستدعي بها عالمًا من الديمومة الأبدية. بل على النقيض من ذلك، فقد تمّ تصوّر وحدة الأمّة دائمًا على نطاقٍ أكثر محدوديةً: وحدة أفراد شعبٍ يتشاركون المكان والزمان عينه، ويشغلون أراضي تمّت أرخنتها، ويمثّلون رعايا تاريخٍ تمّت أقلمته. ولكنّه تاريخٌ مصنوعٌ لا معيّن، وهو نتيجةٌ لسيرورةٍ فاعلةٍ من التنظيم الذي يتمّ عبره استثناء التواريخ الأخرى -وهي أطرٌ ممكنةٌ أخرى لتنظيم الأحداث في تسلسلاتٍ ولتأويل دلالاتها- أو إدراجها ضمن تطوّر وحدة الأمّة الآخذ في الانكشاف.

ويقترح بولانتزاس أنّ الدولة تلعب دورًا حاسمًا في هذه العملية من تلبيس التاريخ بالأمّة في الوقت عينه الذي تؤرخنها فيه، وهي تفعل ذلك من خلال تركيز وحدة تلك اللحظات التي تشكّل تاريخ الأمّة داخلها، وتحديد اتّجاه تسلسلها والتنبّؤ بمسارها المستقبلي.

> تدرك الدولة حركة التفريد والتوحيد، تشكّل الشعب- الأمّة بالمعنى الممتدّ لتمثيل توجّهها التاريخي، وتعيّن هدفًا لها، وتحدّد ما سيصبح مسارًا. في هذا التاريخية الموجّهة من دون حدٍّ ثابت، تمثّل الدولة أبديةً تنتجها عن طريق التوليد الذاتي. وتُنظّم مسار

تقدّم الأمة، وبالتالي فهي تميل إلى احتكار التقاليد الوطنية بجعلها اللحظة التي تصبح فيها معيّنةً من قبل ذاتها، وبتخزين ذاكرة الشعب- الأمة.

(Poulantzas, 1980: 113)

تلقي هذه المنظورات ضوءًا مفيدًا على تطوّر التوجّهات السياسية الخاصّة بالمتحف والتراث في فترة ما بعد الحرب. وذلك لأنّ هنالك جوانب قليلةً من تشكيل السياسات يمكن أن تلعب فيها الدولة دورًا مباشرًا وقياديًا بهذه الطريقة لتنظيم الإحداثيات الزمكانية للأمة. وهنالك في المقابل عددٌ قليلٌ من المؤسّسات التي يمكن أن تنافس السلطة في ارتباط مصالحها بتلك البناءات لماضي الأمة وتوقّعات مصيرها المستقبلي التي تجسّدها المتاحف ومواقع التراث الوطني. وبالتالي، فإنّه ليس من المستغرب أنّه كان يجب أن يُنظَر إلى تلك الأخيرة بوصفها تكنولوجياتٍ ثقافيةً نافذة للوطننة (nationing) في سياق مبادرات ما بعد الحرب السياسية والثقافية الأوسع نطاقًا لإنتاج ثقافةٍ وهويةٍ وطنيةٍ لمرحلة ما بعد الاستعمار. وبالمقارنة مع التطوّر الملائم نسبيًّا لهذا الغرض للمتاحف والمؤسّسات ذات الصلة على مدى القرن السابق، فقد شهدت العقود الثلاثة الماضية ظهور المسائل المتحفية والتراثية كمواضيع لاهتمامٍ حكومي كبير، وبخاصّةٍ على المستوى الفيدرالي. وكنتيجةٍ لاندفاع سيلٍ من الاستقصاءات الحكومية وفورةٍ من المبادرات التشريعية، فإنّ حجم الماضي الوطني ونطاقه توسّع بشكلٍ كبيرٍ وتمّت إعادة تنظيم خصائصه الخطابية بشكلٍ ملحوظ.

إنّ التطوّر الأهمّ في هذا الصدد الأخير تمثّل في إنتاج ماضٍ وطني مستقلٍّ بشكلٍ أكثر وضوحًا وكمالًا. وقد تطلّب ذلك تنظيم فضاءٍ خطابي جديدٍ لإحداثيات الزمن والمكان للأمّة، وهو فضاءٌ يقطع مع اعتماد ذلك الماضي على أوروبا ويسمح له بأن يظهر وكأنّه كيانٌ قائمٌ بذاته ومتجذّرٌ في ماضيه الخاصّ. وعلاوةً على ذلك، فقد تمّ إنجاز ذلك بالضبط بالوسائل التي اقترحها بولانتزاس وأندرسون على حدٍّ سواء. أرخنة الإقليم وأقلمة التاريخ، إخضاع تواريخ أخرى (تاريخ السكان الأصليين، والجاليات المهاجرة، وما قبل تاريخ أستراليا الأوروبي) ضمن قصّة وحدة الأمّة الآخذ في الانكشاف، الإسقاط العكسي لتاريخ الأمّة على تاريخٍ أعمق للأرض وللطبيعة بحيث تبدو «منبثقةً من ماضٍ سحيق» (Anderson, 1983: 19)ـ هذه من بين المجازات الغالبة للماضي الوطني كما تتمّ صياغته الآن.

نشأ الزخم السياسي لهذه التطوّرات من حكومات ويتلام في 1972 ـ 1974 و1974 ـ 1975[62]. فبعد وقتٍ قصيرٍ من انتخاب حكومة ويتلام الأولى في كانون الأول/ ديسمبر 1972، عيّنت لجنةً سُميت بلجنة هوب (Hope Committee) للبحث في إنشاء صندوق الممتلكات

---

(62) على الرغم من ذلك، وكما هو الحال مع جميع البدايات، فإنّ هذا الأمر يعتبر تعسّفيًّا إلى حدٍّ ما. من الضروري أيضًا أن يُنظر إلى مبادرات حكومة ويتلام في مجالات سياسة المتحف والتراث في سياق التوجّه نحو وطننة الملكية الثقافية والذي كان بيّنًا في عقد الستينيات من القرن العشرين: اللجنة العليا المشكّلة من قِبل مينزيس والتي قادت في النهاية إلى تأسيس الرواق الأسترالي للفنون؛ تشريعات العام 1960 التي مكّنت من إنشاء المكتبة الوطنية الأسترالية، وهلمّ جرًّا. للاطّلاع على تفاصيل هذه التطوّرات، انظر (Lloyd and Sekuless, 1980).

الوطنية. وعلى الرغم من أنّ لجنة هوب قدّمت تقريرها في خضمّ انتخابات العام 1974، فإنّ الحكومة ألزمت نفسها بالنتائج التي توصّلت إليها اللجنة، وعيّنت في ولايتها الثانية اللجنة المؤقّتة للممتلكات الوطنية (أيار/ مايو 1975) لإعداد سياسة التراث الوطني كي تُدار من قبل لجنةٍ دائمةٍ للتراث. كما تمّ إقرار مشروع قانون التراث الأسترالي بعد عامٍ من ذلك، ما خوّل وزارة التنمية الحضرية والإقليمية ووزارة البيئة بحمل المسؤولية المشتركة لإدارة صندوق الممتلكات الوطنية. كما أنشأت الحكومة أيضًا لجنة التراث لتخدم هذه الإدارات بصفة استشاري دائم، وكلّفتها بمسؤولية وضع سجلٍّ للممتلكات الوطنية. وعلى الرغم من أنّ حكومة فريزر (Fraser) قلّصت في وقتٍ لاحقٍ نطاق قانون التراث وخفضت التمويل المتاحِ لمؤسّسة الممتلكات الوطنية، فقد استمرّ هذا العمل وتمّ نشر أوّل سجلٍّ للممتلكات الوطنية في العام 1977. وفي هذه الأثناء، تمّ تأسيس لجنة بيغوت (Pigott Committee) في العام 1974 للبحث في المتاحف والمجموعات الوطنية. وأوصت اللجنة في تقريرها المنشور في العام 1975 بإنشاء متحف أستراليا، مقترحةً أن يتضمّن المتحف قاعةً لأستراليا السكّان الأصليين (Gallery of Aboriginal Australia) بحيث تكون واحدةً من قاعاته الثلاث الرئيسة[63].

---

(63) يتعارض هذا مع وجهة نظر لجنة التخطيط لرواق سكّان أستراليا الأصليين التي أوصت بإنشاء الرواق كمؤسّسةٍ مستقلّةٍ في الموقع الخاصّ بها. هذه النتيجة كانت إلى حدٍّ ما متوقّعةً من قِبَل السياق الحاكم لمساعي لجنة التخطيط. فبتأسيس تلك اللجنة بالتزامن مع تأسيس لجنة بيغوت، كان موقفها غامضًا منذ البدء، في أنّه كان مطلوبًا منها تقديم التقارير باسمها للبرلمان، وأيضًا رفع التقارير إلى لجنة بيغوت التي تقوم بإدراج هذا التقرير ضمن تقريرها.

وشكّل هذان التحقيقان نقطة تحوّلٍ بارزةً في تطوّر السياسة الاتّحادية، في الإشارة إلى التزامٍ واضحٍ بإنتاج منسّقٍ مركزيًّا لماضٍ وطني»[64]. وعلى الرغم من ذلك، ينبغي عدم النظر إليهما بمعزلٍ عن المبادرات الأوسع نطاقًا التي ظهرت في تلك الفترة، والتي كانا، جزئيًّا، استجابةً لها، وفي الوقت عينه كان وجودهما بدوره عاملًا دافعًا ومشجّعًا لتلك المبادرات، ففي حين كانت لجنة بيغوت دائمًا ما تكيل اللوم للمتاحف الكبرى بسبب عدم اهتمامها المزمن بتاريخ أستراليا (أوردت في تقريرها أنّ «هناك خمس مؤسّساتٍ فقط في جميع أنحاء القارّة لديها قيّمون يناسب مسمّى وظيفتهم كلمة «التاريخ») (*Museums in Australia*, 1975: para. 4.27)، فإنّها صدحت في مدح حركة المتاحف المحلّية:

> في السنوات الخمس عشرة الماضية، تمّ تأسيس مئاتٍ من المتاحف الصغيرة نتيجةً للاهتمام المتسارع بتاريخ أستراليا. وقد كانت تلك في المقام الأوّل حركةً شعبية، وهي واحدةٌ من أقوى الحركات الثقافية وأقلّها توقّعًا في أستراليا في هذا القرن.
>
> (*Museums in Australia*, 1975: para. 5.8)

كما شهدت ستينيات القرن العشرين أيضًا زيادةً في عضوية الجمعيات الحمائية والتاريخية ـ وهو توجّهٌ استمرّ في السبعينيات ـ فضلًا عن ظهور منظّماتٍ وطنية، كان أبرزها المجلس الأسترالي

---

(64) روجع هذا الالتزام في العام 1987 عندما لم يكن مؤكّدًا ما إذا كان سوف يتمّ المضيّ قدُمًا في إنشاء متحف أستراليا المتوقَّع أم لا.

للصناديق الوطنية في العام 1965[65]. وأكثر أهميةً من ذلك -على الأقلّ من حيث رمزيته السياسية- كان الإضراب الأخضر[*] (green bans) والحملات ذات الصلة في أوائل السبعينيات (Nittim, 1980). ولإثبات المدى الذي جنّدت به الحمائية كلًّا من البيئة الطبيعية والتاريخية الدعمَ الشعبي على نطاقٍ واسع، فإنّ هذه الحركات ربطت قضية الحماية بموجة «النزعة القومية الجديدة» التي تبنّتها حكومة ويتلام، ما مكّن هذه الحكومة من أن تقدّم سياساتها البيئية بوصفها تمثيلًا لرغبات الشعب في مقابل الأعمال النابعة من المنفعة الذاتية للنخب التجارية المحلّية، والشركات المتعدّدة الجنسيات، وعند الاقتضاء، حكومات الولايات. وقد عبّر بهذا الخطاب الذي يضع «الشعب مقابل المطوّرين» بشكله الأكثر فعاليةً، توم يورين (Tom Uren)، وزير التنمية الحضرية والإقليمية. وعندما طرح يورين تقرير لجنة هوب أمام مجلس النوّاب، أشار إلى اتّفاقه مع تشخيص اللجنة بأنّ «التنمية غير المنضبطة، والنموّ الاقتصادي و'التطوّر'، ومساعدة

(65) بحلول العام 1981، كان عدد أعضاء الصندوق الوطني يبلغ 70000 عضو، في حين كان اتّحاد الجمعيات التاريخية يضمّ 45000 عضو. وقد رفع صندوق نيو ساوث ويلز الوطني عدد أعضائه من 22865 في العام 1978 إلى ما يقدّر بنحو 30080 عضوًا في العام 1981. انظر: *Australia's National Estate: The Role of the Commonwealth* (1985) (نُشر لأوّل مرّةٍ بعنوان *The National Estate* في العام 1981).

(*) هو نوعٌ من الإضرابات التي قام بها مواطنون أستراليون في سبعينيات القرن العشرين لمناهضة بعض المشاريع التي تؤذي البيئة أو تخرّب المباني التاريخية أو التي لها طابعٌ أثري.

القطاع الخاصّ ضدّ المصلحة العامة» هي التي كانت مسؤولةً عن تدهور الممتلكات الوطنية. ثمّ واصل الإدلاء بشهادته قائلًا:

من محاسن التقرير رفضه الفكرة المنتشرة على نطاقٍ واسعٍ، والتي تنصّ على أنّ مفهوم الحماية والحفاظ على البيئة هما قضيّتان تتعلّقان بالطبقة الوسطى. وتؤكّد اللجنة أنّ هذا ليس صحيحًا، وأنّ الحفاظ على الممتلكات الوطنية يهمّنا جميعًا. إنّه يحطّم وإلى الأبد كامل الوهم القائل بأنّ صندوق الممتلكات الوطنية حكرٌ على الميسورين في المجتمع. إنّ القوى التي تهدّد ممتلكاتنا الوطنية يكون أثرها في كثيرٍ من الأحيان أشدّ وطأةً على أولئك الأقلّ حظًّا. إنّ الناس الأفقر يعانون أكثر من غيرهم من فقدان أراضي الحدائق العامة، والمساحات العمومية في المدن والأرياف، وحتى المساكن، فليس للفئات المحرومة في المجتمع قدرة الأثرياء ذاتها في الحصول على مصادر أخرى للترفيه وتحقيق الذات. وهذا هو السبب في أنّ الأقلّ ثراءً هم الأكثر نشاطًا في الغالب في العمل من أجل حماية أفضل معالم تراثنا. وهذا هو السبب في نشاط الحركة النقابية في محاولة حماية مجلس ممتلكاتنا الوطنية وتعزيزه[66].

أصبحت باديةً للعيان الآن نتائج هذه الزيادة الملحوظة في الاهتمام الحكومي بالمتاحف، وتحديدًا بالمتاحف التاريخية -

(66) بيانٌ وزاريٌّ عن الأملاك الوطنية:

Parliamentary Debates, House of Representatives, vol. 90, 23 August-30 October 1974, p. 1536.

والحفاظ على المواقع التاريخية. لقد تعزّز الفضاء العمومي التاريخي الأسترالي بشكلٍ ملحوظٍ بسبب الزيادة الهائلة في عدد ومدى المؤسّسات التي استُخرجت من تدفّق الحاضر وتجميعها معًا داخل منطقةٍ تمّ ترسيمها رسميًّا بوصفها تعود لماضٍ تمّ -بدوره- تأميمه بقوّةٍ أكبر. وكان الأمر الأكثر وضوحًا هو كيف خدم تطوير سجلّ الممتلكات الوطنية بامتيازٍ كأداةٍ لتوسيع الماضي وتعميقه، في الوقت عينه الذي نُظّم فيه الماضي تحت شعار الأمّة. وبحلول العام 1981، تمّ إدراج 6707 مَواقع في السجلّ، صُنّف 5417 موقعًا منها أماكن تاريخية (*Australia's National Estate*, 1985: 27, 31). إنّ كثيرًا من هذه المواقع هي، أو بعبارة أدقّ كانت ذات أهمّيةٍ محلّيةٍ بحتة. وتوثّق السياسة الرسمية كثيرًا من هذه الحالات:

> إنّ صندوق الممتلكات الوطنية ليس سوى تعميمٍ مناسبٍ لمجموعةٍ ثريةٍ من المباني الفردية المحبوبة، والأحياء، والمناطق والحدائق والمتنزهات وأراضي الأدغال. إنّ قيمة المجلس الوطنى العقاري تكمن في كلّ عنصرٍ على حدة، وبخاصّةٍ في محيطه المحلّي المباشر.
>
> (*Australia's National Estate*, 1985: 19)

وعلى الرغم من ذلك، فهذه الحجّة مراوِغةٌ من بعض النواحي، وذلك أنّ مجرّد وضع موقعٍ ضمن الممتلكات الوطنية يعني أنّ القيم المحلّية التي استُثمرت فيها ستغمرها القيم الوطنية بدرجةٍ ما وتصبح، طوعًا أو كرهًا، مرتبطةً بآلاف المواقع المماثلة في أماكن أخرى، فتخدم بصفتها نقطةً مرجعية مشتركة للزائرين من ولاياتٍ ومناطق

أخرى، مع ما يترتّب على ذلك من أن تصبح هناك تواريخ ضيّقةٌ يعاد تنظيمها إلى غير رجعةٍ عبر تشابكها مع تواريخ ضيّقةٍ أخرى كأجزاءٍ من كلٍّ أوسع هو التاريخ الذي تمّ تأميمه فصار تاريخًا وطنيًا.

كانت هناك ميولٌ مماثلةٌ في تطوّر المتاحف، واستمر الاهتمام بالمتاحف المحلّية والبلدية بلا هوادة، كما لاحظت لجنة بيغوت، ما أدى إلى ابتكار أنـواعٍ عديدةٍ من المتاحف الجديدة، كما في سوفرين هيل (Sovereign Hill) وتمبرتاون (Timbertown). إلا أنّ تطوّر المؤسّسات الكبرى على مستوى الولايات وعلى المستوى الوطني، أخضع بالمثل هذه المبادرات المتفرّقة في كثيرٍ من الأحيان إلى توجّهٍ توحيدي جاذبٍ بقوّةٍ نحو مركزٍ واحد. إنّ الجوانب التي اقترنت بها التطوّرات المنتشرة محلّيًا وإقليميًا بتوجّهاتٍ توحيديةٍ على مستوى الولاية أو المستوى الوطني كانت واضحةً بشكلٍ خاصٍّ أثناء تكشّف منطق احتفالات المئوية الثانية(*). وبالتالي، فقد تمّ دعم عددٍ لا يُحصى من مشاريع المتاحف والتراث المحلّية التي رعتها الهيئة الأسترالية للمئوية الثانية، من متحف المئوية الثانية التاريخي في لاندزبورو (Landsborough) إلى متحف المئوية الثانية كوي بارك (Cooee Park) للتاريخ المحلّي في غيلغاندرا (Gilgandra)، إلى القرية التاريخية في روزني بارك (Rosny Park)، عن طريق افتتاح مؤسّساتٍ كبرى على مستوى الولايات (مثل: متحف باور هاوس Power House الجديد في سيدني، وقاعة مشاهير ستوكمان Stockman في لونغريتش (Longreach)، تمّ تنسيقها و'تتويجها'

(*) لوصول أول سفينة مدانين بريطانية إلى شواطئ أستراليا.

بدورها على المستوى الوطني بافتتاح المتحف البحري الوطني ومعرض المئوية الثانية الأسترالي الجوّال.

وباختصار، سيخدم متحف أستراليا عندما يتحقّق أخيرًا في العام 2001 -كما خدم متحف الحرب التذكاري عند افتتاحه- بوصفه ذروة سيرورةٍ ممتدّةٍ تمّ فيها تجديد الماضي الوطني بشكل تامٍّ في الوقت عينه الذي سيوفّر فيه أيضًا مرجعيةً مركزيةً وتنسيقيةً لعديد المبادرات المحلّية وتلك القائمة على مستوى الولايات، إلّا أنّ التحويل الذي تمّ على الماضي لم يكن بالمعنى الكمي فحسب، على الرغم من أنّ ذلك كان مؤثّرًا بحدّ ذاته في تغيير نسيج الماضي وتكثيفه، وبالتالي تغيير طبيعة وجوده في الحاضر. كما تمّت إعادة تشكيل الماضي خطابيًّا بإخضاعه للتأثير التنظيمي لبلاغياتٍ جديدة. ويعزّز هذه النقطة ربّما، أنّ هذه البلاغيات اتّخذت لها موادّ خامًا هي -على وجه التحديد- تلك الجوانب من تاريخ ما بعد الاستعمار التي تمّ تجاهلها في فتراتٍ سابقةٍ باعتبارها مخلّفاتٍ تخلو من أيّ دلالةٍ تاريخية. حياة المحكومين والروّاد والمستعمرين وتجمّعات العاملين في المناجم والجماعات المهاجرة المختلفة، وحتّى السكّان الأصليين أحيانًا: تلك هي المواد التي تمّت منها إعادة صناعة الماضي في أكثر أشكاله معاصرةً.

وعلى الرغم من ذلك، فلن يمنح هذه الدوافع المتّصلة بالشعب وذات التعدّدية الثقافية استحسانًا غير مشروط إلا مزاجٌ شعبويٌ غير محسوب، ففي نهاية المطاف، للموادّ الخامّ التي تمّت منها صناعة الماضي الوطني دورٌ أقلّ من البلاغيات التي شكّلت تكوينها

الخطابي. ومن هذا المنظور، فإنّ خصائص الماضي الوطني الناشئ حديثًا هي أكثر غموضًا وتناقضًا ممّا يمكن أن يقترحه التركيز الناقص على المجموعة الموسّعة لموادّها الخام، فمن ناحية، ولا سيّما حيث أدّت المبادرات المتحفية الجديدة إلى الحصول على مدخلات عرض تنظيمية من المؤرّخين الاجتماعيين -وهو في حدّ ذاته تطوّرٌ جديدٌ مهمّ[67]-، كانت النتيجة غالبًا عروضًا متحفيةً تطرح تساؤلاتٍ نقديةً وتسمح للزائر بالتفكير في العلاقات بين الماضي والحاضر. وكان هذا صحيحًا، إلى حدٍّ ما، في متحف هايد بارك باراكس، وأكثر من ذلك في معرض قصّة فيكتوريا ضمن متحف فيكتوريا، ومتحف الهجرة والاستيطان في أديلايد (Adelaide)، لكنّها حالاتٌ قليلة، فقد تشكّل الماضي -إذا نُظر إليه من جوانبه الأوسع- نتيجة ضغوطٍ مختلفة وكتلبيةٍ لاحتياجات جماعاتٍ مختلفة، تمّت قولبته عبر خطاباتٍ مختلفةٍ عن تلك التي بدت الأكثر تأثيرًا في عهد ويتلام. ولم

---

(67) بينما لا يزال المؤرّخون (ولاسيّما المؤرّخون الاجتماعيون) يشكّلون تجمّعًا إداريًّا تابعًا نسبيًّا ضمن عالم المتحف الأسترالي، فقد أصبحوا، منذ سبعينيات القرن العشرين، معنيِّين على نحوٍ متزايدٍ بتطوير سياسات الإدارة والعرض، على سبيل المثال: في متحف باور هاوس ومتحف أستراليا الغربية والمتحف الفيكتوري. كان ملحوظًا أيضًا دورهم في التخطيط لمتحف أستراليا، وبذلك يكون المجلس المؤقّت لمتحف أستراليا أخذ على عاتقه «إرساء الركائز لاستمرار انخراط المؤرّخين المحترفين في تخطيط المتحف وتطويره» (*Museum of Australia*, 1982a: 3). وكانت إحدى نتائج هذا الالتزام المؤتمر الذي عقده المجلس المؤقّت للمؤرّخين بهدف حشد مجموعةٍ من الثيمات المحتملة للمتحف. للاطّلاع على أعمال المؤتمر، انظر (*Museum of Australia*, 1982b).

يتمّ الحفاظ على المشاركة الفعّالة للطبقة العاملة، ويرجع ذلك جزئيًا إلى ربط مسائل سياسات المتاحف والتراث منذ ذلك الحين مركزيًا بالترويج للسياحة، إلى درجة أنّه في حين كان متصورًا في البداية أن المطلوب هو حماية الماضي من التطوّر، صار التوجّه الآن لحمايته من أجله، ما أدّى في كثيرٍ من الأحيان إلى تأخير الاعتبارات الثقافية الطويلة الأجل إلى المركز الثاني وتقديم الاعتبارات القصيرة المدى والحسابات الاقتصادية التي عادةً ما تكون محفوفةً بالمخاطر[68].

إلّا أنّ وضع مثل هذه القضايا في سياقها يتطلّب وضع اعتبارٍ لدور الضغوط الخطابية النشطة في إعادة تشكيل الماضي الأسترالي. وسيكون من المفيد، في هذا الصدد، ربط ملاحظاتي النظرية الافتتاحية بهذه الاعتبارات.

شكل الماضي

الماضي في الحاضر

أكّدت لجنة بيغوت، في معرض شرحها المزايا التعليمية للمتاحف، قدرتَها على «الاستغناء عن تلك الطبقات من التفسير التي تفصل -في معظم الوسائط- المادّة المعروضة عن الجمهور»، مشيرةً إلى أنّ «قطعةً ذهبيةً عُثر عليها في بالارات (Ballarat) في العام 1860 أو 'نمرًا تسمانيًا' محنّطًا منذ العام 1900، سيبدوان مغطّيين بطبقاتٍ أقلّ من التأويل لو عُرضا في قاعة المتحف عمّا لو عُرضا

(68) للاطّلاع على تقويمٍ نقديٍّ لأسس وضع حسابات صناعة السياحة، انظر كرايك (Craik, 1988).

في أفلامٍ أو كتاب تاريخٍ أو أفلامٍ تلفزيونيةٍ وثائقية أو صورٍ أو أغنية» (*Museums in Australia,* 1975: para.74. 17). وتنحو كيمبرلي ويبر (Kimberley Webber) منحًى مماثلًا عندما تقترح، في معرض انتقادها لهالة القداسة التي تُعلّق على المعروضات في متحف الحرب التذكاري الأسترالي، أنّ تنمية حسٍّ جدّي لمعنى الماضي الأسترالي «يجب أن ترتكز على تمايزٍ واضحٍ بين بلاغية الأثر وواقع المادّة المصنوعة» (Webber, 1987: 170).

وعلى الرغم من أنّ «ثقافة المادّة المصنوعة» التي يرتكز عليها كلٌّ من هذين الموقفين تتعرّض للتحدّي أحيانًا، إلّا أنّها تستمرّ في توفير الشروط المرجعية الأوّلية التي تحكم السجال داخل عالم المتاحف. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ التمايز الذي يتكئ عليه ليس صحيحًا، وذلك لأنّ المادّة المصنوعة تصبح ـعندما توضع في المتحفـ مادّةً بلاغيةً على نحوٍ متأصّلٍ ونهائي. وبهذا النحو، تكون بالمثل مغطّاةً بطبقاتٍ من التأويل لا تقلّ عمّا يغطّي كتابًا أو فيلمًا. والأكثر من ذلك، إنّها غالبًا ما تكون مغطّاةً بطبقات التأويل عينها، وذلك لأنّه في كثيرٍ من الأحيان تكون الافتراضات المستمدّة بالضبط من الوسائط الأخرى هي التي تحدّد القطع المصنوعة التي يتمّ اختيارها للعرض في المتاحف، بالإضافة إلى الكيفية التي يُتصوّر بها ترتيبها ويُنظَّم. وبغضّ النظر عن مدى قوّة الإيهام بالعكس هنا، فإنّ زائر المتحف لن يصل أبدًا إلى علاقة اتّصال مباشرٍ ومن دون وساطةٍ مع «حقيقة المادة المصنوعة»، وبالتالي مع «الأشياء الحقيقية» الخاصّة بالماضي. وفي الواقع، فإنّ هذا الوهم، هذه الفيتيشية

الملصقة بالماضي، هي في حدّ ذاتها نابعةٌ من تأثير الخطاب، وذلك أنّ الصلابة التي تبدو عليها المادّة المتحفية المصنوعة مستمدّةٌ من خاصّية **شَبَه الحقيقة** (verisimilitude) التي تتمتّع بها، أي من الألفة التي تكتسبها جراء وضعها في سياقٍ تأويلي تمتثل فيه لتقليدٍ معيّن، فتردّد بالتالي صدى تمثيلات الماضي التي تتمتّع بشيوعٍ اجتماعي أوسع[69]. وباعتبار المتاحف مؤسّساتٍ تعليمية، فإنّها تشتغل إلى حدٍّ كبير بوصفها مستودعاتٍ **لما هو معروفٌ أصلًا**. المتاحف أمكنةٌ لحكاية ثم إعادة حكاية حكايات زمننا، تلك الحكايات التي ارتفعت إلى مصافّ **الاعتقاد** (*doxa*) عبر تكرارها اللانهائي. إذا كان معنى المادة المتحفية المصنوعة يبدو بديهيًّا، فذلك لأنّه سبق له أن قيل مرّاتٍ عديدة، فهي فعلًا كوغدٍ مراوغ، لأنّها تبدو قادرةً على أن تقدّم مثل هذه الحقائق البديهية بذاتها في شهادتها المادّية الخاصّة وذلك فحسب لأنّها حُمّلت أصلًا منذ البداية الأثر المترسّب لتلك الحقائق.

إذًا، فإنّ أصالة المادة المصنوعة لا تمنحها معناها. وبدلًا من ذلك، فإنّه يُستمدّ من طبيعتها ووظيفتها عندما توضع في المتحف باعتبارها علامةً ـ أو بعبارةٍ أدقّ، **دالًّا** أو ناقلة علامة. والنتائج المترتّبة على ذلك هي بعيدة المدى، فجميع النظريات المتقدّمة المتاحة لنا في اللغة ـما عدا عددًا قليلًا من نوعٍ متخصّصـ تتّفق على أنّ الدوالّ الفردية لا تحمل معنًى جوهريًّا أو متأصّلًا فيها. وبدلًا من ذلك، فهي تستمدّ معناها من علاقاتها مع الدوالّ الأخرى التي ترتبط بها في ظروفٍ معينة لتشكّل قولًا. والنتيجة الواضحة لذلك هي أن

---

(69) هذه المناقشة لشبه الحقيقة مستقاةٌ من بارت (Barthes, 1987: 34-6).

تعطي الدوالّ عينها معاني مختلفةً أحيانًا اعتمادًا على طريقة الجمع بينها وسياقات استخدامها.

ويدلَّل على صحّة هذا تدليلًا كبيرًا بتلك الحالات المشهودة التي أدى فيها تغيّر نظم التصنيف التي تحكم عروض المتاحف إلى تحوّلٍ جذري في الوظيفة الدلالية لموادّ مصنوعة متطابقة. وأحد أفضل الأمثلة المعروفة يتعلّق بخرق فرانتس بواس (Franz Boas) لنظام التصنيف النمطي لعرض المواد الإثنوغرافية. في هذا النظام الذي طوّره بِيتْ ريفرز، تمّ استخراج الأدوات والأسلحة من أصولها الإثنوغرافية الخاصّة بها وترتيبها في سلاسل تطوّرية، تمتدّ من البسيط إلى المعقد، وذلك للتدليل على القوانين الكونية للتقدّم. أمّا بواس، فقد أصرّ ـعلى النقيض من ذلكـ على أنّ الأشياء الإثنوغرافية ينبغي أن يُنظَر إليها في سياق الثقافات الخاصة التي شكّلت هذه الأشياء جزءًا منها، فقدّم العروض التي تعود لأسسٍ قبَليةٍ بهدف إظهار «حقيقة أنّ الحضارة ليست شيئًا مطلقًا، بل هي أمرٌ نسبي، وأنّ أفكارنا ومفاهيمنا تصحّ فحسب طالما أنّ الأمر يتعلّق بحضارتنا» (ذُكر في: Jacknis, 1985: 83).

وبالنظر إلى كلّ هذا، فمن الواضح أنّ دلالة أيّ معروضاتٍ معيّنة في المتاحف التاريخية أو مواقع التراث ليست متعلّقةً بمدى أمانتهما أو بالماضي «كما كان حقًّا». وبدلًا من ذلك، فإنّ الأمر يعتمد على موقعها في حقل الخطابات التاريخية الموجودة وعلاقاتها به، وعلى انتماءاتها الاجتماعية والإيديولوجية المرافقة، على ما وصفه باتريك رايت بتراصفات الماضي ـ الحاضر (Wright, 1984: 512).

فالنظر في شكل الماضي الأسترالي من هذا المنظور يتطلّب أن يتمّ النظر في تراصفات الماضي ـ الحاضر المتجسّدة في أشكاله الجديدة والممتدّة في علاقاتها بالإيديولوجيات السياسية التي تمّت، في الغالب، مفصلتها بها. وفي حين أنّ دراسةً مفصّلةً من هذا النوع لن تكون ممكنةً هنا، فسأكتفي بنظرةٍ موجزةٍ إلى بعض تراصفات الماضي- الحاضر التي تميّز الماضي الوطني لأبراز النتائج المتناقضة لتشكلّها الجديد.

القصّة التي لا تنتهي

لقد ذكرنا أنّ الأمم، بحسب أندرسون، تبدو دائمًا كأنّها تلوح من ماضٍ سحيق، لكنّه يضيف أنّها تبدو أيضًا «منزلقةً نحو مستقبلٍ بلا حدّ» (Anderson, 1983: 19). وبقدر كون هذه الأمم «مجتمعاتٍ مُتخيَّلة» ـ وهي طرقٌ لتصوّر شاغلي إقليم معينٍ بوصفهم موحَّدين في الأساس بواسطة قواسم كامنة من التقاليد والمصلحة، فهي توجد من خلال سردياتٍ طويلةٍ مستمرّة وتمثّل نفسها على شكلها، فبوصفها طرق تخيّلٍ، وبالتالي تنظيمٍ لأواصر التضامن والتشارك، فإنّها تأخذ شكل حكاياتٍ لا تنتهي تحدّد مسار الشعب- الأمّة الذي ترسو أصوله، وهي أصولٌ نادرًا ما تُحدَّد بالضبط، في الزمن العميق مثلما يبدو دربه مرصودًا لتكشّفٍ لانهائي لمستقبلٍ بلا حدود. ويذهب إريك هوبسباوم إلى رأي مماثلٍ عندما يلاحظ، فيما يخصّ تطوّر التقاليد الوطنية في أواخر القرن التاسع عشر في أوروبا، أنّ الاعتقاد باستمرارية تلك التقاليد كان «وهمًا إلى حدٍّ كبير»، يمدّ الاستمرارية المتخيّلة لتلك الأمم إلى ما قبل فترة

نشوئها بوصفها كياناتٍ ثقافيةً وسياسيةً يمكن تمييزها والتعرّف إليها (Hobsbawm, 1983).

إنّ عملية مدّ الماضي الوطني هذه من أجل تطريزه على هيئة تاريخٍ متجذّرٍ في الزمن العميق تظهر بشكلٍ واضحٍ بخاصّةٍ في حالة الأمم المستحدثة لكنّها، على الرغم من ذلك، تثير أيضًا صعوباتٍ خاصّة، ففي حالة المجتمعات الاستيطانية التي وصلت حديثًا إلى وضعٍ ما بعد استعماري مستقلّ، كان على هذه العملية أن تجد وسيلةً للتفاوض مع بداياتها المعروفة بشكلٍ واضحٍ والمتعدّدة غالبًا والقفز عليها: على سبيل المثال في العامين 1788 و1901. وكانت لتشكيل صندوق الممتلكات الوطنية دلالةٌ خاصّةٌ في هذا الصدد. وكان دوره واضحًا على وجه الخصوص في العمل على رأب صدع البدايات المتعدّدة لأستراليا بإنتاج ماضٍ وطني يتدفّق من دون انقطاع، من الحاضر إلى العام 1788. وتمّ إنجاز ذلك، بشكلٍ أساسي، بوسيلتين: الأولى، في تصنيف الموادّ الثقافية العائدة لما قبل العام 1901 بوصفها جزءًا من الممتلكات الوطنية، ما يعمل على انتزاع تلك الموادّ من التواريخ التي كانت متّصلةً بها في وقتٍ سابق ـتواريخ الإمبراطورية على سبيل المثالـ، وبالتالي الإسقاط العكسي للماضي الوطني إلى ما يتجاوز نقطة استمراريته الفعلية. ثمة أمرٌ لا يقلّ أهميةً، وهو أنّ مفهوم صندوق الممتلكات الوطنية في حدّ ذاته يتطلّب حرمان التواريخ الخاصّة كافّة من استقلاليتها، وذلك بإلحاق آثارها ـالمنازل الخاصّة والمصانع المهجورة ومسالك المستكشفين والأشجار الموسومةـ بالوحدة المفترضة للتاريخ الوطني. وسيكون

من الخطأ في هذا الصدد الاستنتاج من البنية المتّصلة بالشعب لصندوق الممتلكات الوطنية، أي الإحاطة الشمولية واحتواء تواريخ الطبقات الدنيا بالإضافة إلى تواريخ النخب... إنّها أيضًا بنيةٌ ديموقراطية. إنّ مفهوم التراث الوطني ذاته هو بالضرورة متّصلٌ بالشعب، وسبب وجوده هو طيّ تواريخ متعدّدة في تاريخٍ واحد، مع ما يترتّب على ذلك في كثيرٍ من الأحيان من إزالة الصفة السياسية عن تواريخ فئاتٍ اجتماعيةٍ معينة عندما تصبح آثارها بمثابة رموزٍ للوحدة الجوهرية للأمّة، أو لتسليط الضوء على وحدتها المتحقّقة أخيرًا عبر عملها كشاهدٍ على عهد الانقسام الذي انتهى[70]. أمّا انطباق وصف الديموقراطية على هذه السيرورات، فهو يعتمد بدرجةٍ أقلّ على ما يتضمّنه التراث الوطني ممّا يعتمد على الخطابات التي تنظّم العلاقات بين تلك الآثار.

ولكنّ صندوق الممتلكات الوطنية لا يتكوّن فحسب من الموادّ المتعلّقة بحقبة الاستيطان الأوروبـي، ففي التصنيفات الرئيسة الأخرى، هناك البيئة الطبيعية ومواقع السكّان الأصليين. ويلاحظ ديفيد لووينثال (David Lowenthal) ـفيما كتب باختصارٍ بعد نشر أوّل سجلٍّ لصندوق الممتلكات الوطنيةـ عواقب ذلك بالتحديد:

---

(70) مثالٌ جيّدٌ على هذا هو المثال الذي قدّمه اللورد تشارتس من أمسفيلد (Chartis, 1984)، الذي استطاع عبر تدوينه عددًا من البنود «المصونة» من قِبَل الصندوق التذكاري الوطني البريطاني، أن يضع حواجز النقابات العمالية جنبًا إلى جنبٍ مع جادّةٍ من أشجار الدردار، منطقة الفرن القديم في كولبروكديل، وماري روز من دون أيّ شعورٍ بالتعارض.

لا يتضمّن التراث الأسترالي العقود القليلة منذ الاكتشاف الأوروبي فحسب، ولكنّه يتضمّن الأمدية الطويلة للزمن غير المسجّل لحياة السكّان الأصليين، وقبل ذلك، لتاريخ الطبيعة نفسها، حيوانات ونباتات وصخور القارّة الأسترالية. وهكذا يتمدّد الماضي المحسوس، ما يضع أستراليا على قدم المساواة في القِدم مع أيّ أمة.

(Lowenthal, 1978: 86)

ربّما لاحظ أيضًا الوظيفة المماثلة للدلالة المتزايدة الممنوحة للتاريخ البحري في سياسات المتاحف والتراث الراهنة. وقد برز هذا مجالًا رئيسًا للاهتمام لدى كلّ ولايةٍ من الولايات التي نالت مجموعات مقتنياتها البحرية المختلفة قسطًا من التنسيق الوطني عندما افتُتِح المتحف البحري الوطني في نهاية العام 1988 ـ وهو العام الذي أُبرز فيه الماضي البحري بشكلٍ واضحٍ من خلال فعاليات إعادة تمثيل الأسطول الأول، ومعرض السفن العالية، والجولة الوطنية لمعرض المئوية الثانية لحوادث غرق السفن. وبشكلٍ أعمّ، فقد ألحق قانون الكومنولث لحطام السفن التاريخية للعام 1976 رسميًّا التاريخ البحري لما قبل الاستيطان بالماضي الوطني بالإعلان عن أنّ كلّ حطام السفن الموجودة في المياه الاسترالية الساحلية صار يعود قانونيًّا لصندوق الممتلكات الوطنية. وكانت العودة المؤقّتة إلى أستراليا لصحن هارتوغ (Hartog's plate)(*) ـوهو حاليًّا ملكٌ

(*) هو صحنٌ تركه الملّاح والمستكشف الهولندي ديرك هارتوغ على الساحل الغربي لأستراليا الذي وصل إليه في تشرين الأول/ أكتوبر 1616.

لمتحف رايكس (*Rijksmuseum*) في أمستردام ـ أثناء جولة عرض حطام السفن دلالةً على الدور الذي يلعبه التاريخ البحري في إرجاع الماضي الوطني بقدر الإمكان إلى ما قبل العام 1788 ليشمل رحلات المستكشفين. وهذه الطريقة الخاصّة لتمديد الماضي تلبّي أيضًا هدفًا أوسع نطاقًا. إنّ إدراج رحلات المستكشفين ضمن الماضي الوطني ـإلى الدرجة التي تصاغ بها بوصفها تمثيلًا لكلٍّ من التاريخ الأوروبي المرتحلة منه والتاريخ الأسترالي الآتية إليهـ يسمح على الأقلّ لبعضٍ من شتّى الجماعات ذات الأصل الأوروبي لأستراليا المتعدّدة الثقافات بترسيخ التواريخ «الضحلة» لهجرتهم الحديثة في بُنًى زمنيةٍ أعمق. وفي الوقت عينه، فإنّ هذا التجذير للأمّة في التاريخ الأعرض من الاتّصال يخدم أيضًا في تحرير الماضي الوطني من التبعية البريطانية التي تنتج عن التركيز الحصري على لحظة الاستيطان.

وكثيرٌ من هذا ليس مستغربًا، ولا هو مؤسفٌ بحدّ ذاته. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ لهذه العملية من تمديد الماضي الوطني بعضَ الجوانب التي هي محلّ تساؤل، وأريد أن أركّز على اثنين منها: استخدام ثقافة السكّان الأصليين بصفتها أداةً للوطننة، والمسارات المستقبلية للأمّة التي رُبطت بها هذه التواريخ العميقة للبرّ والبحر.

تقدّم المقتطفات التالية من **خطة تطوير متحف أستراليا** (*Plan for the Development of the Museum of Australia*) المنشورة في العام 1982 شرحًا ملائمًا لأوّل هذه المخاوف:

> سيكون متحف أستراليا متحفًا عن أستراليا، متحفًا يجد كلّ أسترالي نفسه فيه. وسيحكي عن ماضي وحاضر ومستقبل أمّتناـ

الأمّة الوحيدة التي تشغل قارّةً كاملة. سوف يحكي عن تاريخ الطبيعة، فضلًا عن تاريخ الشعب الأسترالي...

إن ما شكّل غالبية تاريخ أستراليا -أكثر القارّات جفافًا- هو مناخها وقِدمها الجيولوجي ومسافاتها الشاسعة وعزلتها كجزيرة. ولهذا السبب، كانت مملكتها النباتية والحيوانية فريدةً من نوعها، فأخفت صفحة الأرض العتيقة نفسها أشكالًا من الحياة القديمة والموارد المعدنية الهائلة.

إنّ التاريخ البشري لأستراليا قديمٌ ومتميّز، فقد عمّرت الشعوب الأصلية أستراليا في وقتٍ مبكّرٍ من تصاعد الموجة الاستعمارية للشعوب الحديثة في جميع أنحاء العالم. وعلى مدى أربعين ألف سنة على الأقلّ، طوّر السكّان الأصليون مجتمعًا معقّدًا روحيًّا، مع تركيزٍ خاصٍّ على الحياة الطقوسية والتعلّق بالمكان. ومع مرور الزمن، طوّرت المجتمعات الأصلية البيئة، وكيّفتها مع تبايناتها الإقليمية الكبيرة.

ومع اقتراب الأمّة من المئوية الثانية للاستيطان الأوروبي، أصبحت مجتمعًا معقّدًا متعدّد الثقافات. إنّ القصّة المستمرّة لتحوّل أستراليا من بلدٍ يعيش سكّانه على الصيد وجمع الثمار إلى أمّةٍ صناعيةٍ، هي قصّةٌ يدخل فيها الألم والانتصار والمثابرة والابتكار، وهي قصّةٌ ينبغي أن تُقال بعنفوانٍ وموضوعية، باستخدام تراثنا الجماعي لنشر الوعي والمعرفة الذاتية التي تعزّز هويةً وطنيةً ناضجة.

(*Museum of Australia*, 1982a: 2)

في العام 1975، كانت لجنة بيغوت تعارض بشدّةٍ ميل المتاحف لعرض المواد والبقايا العائدة للسكّان الأصليين في متاحف أواخر القرن التاسع عشر بوصفها جزءًا من عروض التاريخ الطبيعي (*Museum of Australia*, 1982a: paras. 4.27, 4.30). كانت وظيفة تلك العروض واضحة. وقد أفادت المواد العائدة للسكّان الأصليين، في احتلالها منطقةً وسطى بين الطبيعة والثقافة، في تمييز إحداهما عن الأخرى، كما مثّلت في الوقت عينه انتقالًا بينهما، فقد مثّلت ـبوضعها على أدنى درجةٍ في سلّم الارتقاء البشريـ الثقافةَ في مرحلة بزوغها من الطبيعة، فكانت علامةً قيمتها سلبيةٌ محضة في إظهار إلى أيّ حدٍّ تقدّمت الإنسانية على أصولها «ما قبل التاريخية». إنّ المقطع أعلاه يهدف بوضوحٍ إلى إجراء قطعٍ حاسمٍ مع هذه المفاهيم في الدلالة التي يمنحها لثقافة السكّان الأصليين وكذلك إدراجهم ضمن الرعيّة الوطنية («كلّ أسترالي») التي يبنيها ويوجّه خطابها إليها. وعلى الرغم من ذلك، فسوف تكون قراءتنا متساهلةً لو بقيت على هذا المستوى، ففي الواقع إنّ أكثر ما يثير الدهشة في المقطع هو احتفاظه بالفضاء التمثيلي عينه لثقافة السكّان الأصليين (العلاقات بين الطبيعة والثقافة)، على الرغم من تحويله وظيفة هذا الفضاء باستخدامه أداةً للوطننة. وذلك لأنّ الدور المسند للشعوب الأصلية كان دورَ المادّة الوسيطة لربط تاريخ الاستيطان الأوروبي بتاريخ الأرض العميق («عهدها الجيولوجي القديم» و«الأرض العتيقة») ومملكتها النباتية والحيوانية («الأشكال القديمة للحياة»). وبالتالي، كان ذلك المفهوم المستخدم للتغلّب على حافة الهاوية

لمنعطف العام 1788 من أجل ترسيخ الأمة في بنى زمنٍ أعمق يحقّق أيضًا عددًا آخر من المهامّ. أولًا، هو يتجاوز أيّ حسٍّ من القطيعة بين مرحلتي ما قبل الاستيطان وما بعده، في إيحائه إلى أنّه ينبغي النظر إلى السكّان الأصليين بوصفهم مجرّد الموجة الأولى من المستوطنين (وهم جاؤوا فحسب «في وقتٍ مبكّرٍ من تصاعد الموجة الاستعمارية للشعوب الحديثة») الذين طوّعوا بيئتهم -كما فعل اللاحقون- طبقًا لاحتياجاتهم. وبهذه الطريقة، تمّ بناء وحدةٍ جوهريةٍ لأربعين ألف سنةٍ من التاريخ من خلال احتواء مراحله المختلفة ضمن خطابٍ للتطوّر يحكي تاريخ الأمّة باعتباره «القصّة المستمرّة لتحوّل أستراليا من بلدٍ يعيش سكّانه على الصيد وجمع الثمار إلى أمّةٍ صناعية»، وهي قصّةٌ لا تنتهي من «الألـم، والانتصار، والمثابرة والابتكار». ويتيح هذا أيضًا الإسقاط العكسي لخطاب التعدّدية الثقافية على سديم الزمن الماضي، حيث يجد دعمه في الاختلافات الإقليمية للثقافات الأصلية.

وربّما يرى بعضهم أنّ هذه استنتاجاتٌ مبالغٌ فيها بالنسبة إلى بضع فقراتٍ من وثيقة تخطيطٍ مبكّرةٍ نسبيًّا. من الممكن بالتأكيد أن يظهر متحف أستراليا في كثيرٍ من تفاصيله بشكلٍ مختلفٍ عن ذلك. ولكنّ تلك الفقرات كانت فقراتٍ أساسية -كما كانت أوّل بيانٍ نهائي لمفهوم المتحف-، وهي تدلّ بدقّةٍ على خطاب الوطننة الذي كان يحكم تصميمه بوصفه ترتيبًا منسّقًا لثلاث قاعات: قاعة أستراليا منذ العام 1788، وقاعة أستراليا الأصلية وقاعة البيئة الأسترالية. ويبدو من المؤكّد، من خلال الاطّلاع على الخطط الأكثر تفصيلًا،

أنّ قاعة أستراليا الأصلية ستكون ناقدةً بشكّلٍ جدّي في تصويرها مفاعيل الاستيطان الأوروبي على الشعوب الأصلية. لكنّ التصميم العامّ للمتحف سوف يغطّى تلك المفاعيل إلى حدٍّ ما لأنّه بالضرورة وفي صلب بنيته غامضٌ بعمقٍ فيما يتعلّق بالدور الرابط الذي يمنحه لتاريخ السكّان الأصليين.

وعلى أقلّ تقدير، من المفترض أن تشير هذه الملاحظات إلى عدم ملاءمة عرض المواد العائدة للسكّان الأصليين ضمن أطر سردياتها التوطينية. لكن هنالك مشكلةٌ إضافيةٌ مع مثل تلك السردنة للماضي الوطني، وهي مشكلةٌ مستمدّةٌ من الضغط الخطابي التي ستتعرّض له تلك السرديات من بيئةٍ ثقافيةٍ أوسع. وكان ذلك صحيحًا بشكلٍ خاصٍّ فيما يتعلّق بأشكال السردنة التي نُظّمت ـكتلك التي تجسّدها خطّة متحف أستراليا- بصيغة خطاب تطوّرٍ وفق الدرجة التي أُلحق بها ذلك الخطاب بالتصوير العامّ الذي تروّج له شركات أستراليا التجارية الكبرى. وقد أظهر بول جيمس (Paul James) بشكلٍ مؤاتٍ كيف سعت هذه الشركات في أعقاب موجة «النزعة القومية الجديدة» إلى تجديد صورتها العامّة، ومن أجل ذلك، قامت بإلحاق الدافع المتقدّم للقومية الجديدة بمصالحها التجارية (James, 1983). وعلى الرغم من ذلك، سعت استراتيجيات الإعلان لهذه الشركات أيضًا ـلدعم ادّعائها بتجسيد المسار المستقبلي للأمّة بتلك الطريقة- إلى ربط ما كان موجودًا من أشكالٍ وتقاليد صارت ملكًا للأمّة ـمجموعة الأشكال الأيقونية للمنظر الأسترالي، روح استكشاف التخوم، ودافع «المنجِز الرزين»- بصورها العامّة.

وبالنتيجة، فإنّ إمكانات المعنى لمثل هذه الأشكال والتقاليد صارت تحدَّد بشكلٍ كبيرٍ من خلال التصوير التجاري الذي ارتبط بها من خلال الحملات الإعلانية الموسَّعة والمؤثّرة للغاية، ففي إعلانات شركة البترول البريطانية فرع أستراليا (BP Australia) التي تأخذ ثيمة «المنجِز الرزين»، على سبيل المثال، تُمثَّل كلٌّ من الأراضي الأسترالية والمحيطات حولها بصيغة خطاب تطوّرٍ يقدّم أنشطة الشركة الاستكشافية بوصفها نتيجةً لقصّةٍ طويلةٍ من الاستكشاف والتطوّر ترجع إلى التاريخ البعيد للقارّة[71]. ولم تكن ثيمات التعدّدية الثقافية في مأمنٍ هي الأخرى من الاستئثار التجاري للشركات، فكان الإعلان التجاري لشركة بوند (Bond) بمناسبة المئوية الثانية، على سبيل المثال، يمثّل أيضًا قصّةً للأمّة بوصفها حكايةً مستمرّةً من «الألم، والانتصار، والمثابرة والابتكار» في تصويرها للموجات المتتالية من المستوطنين والمهاجرين، كلّ أولئك الذين «اعتقدوا أنّهم لن ينجحوا أبدًا»، والذين تلاشت تبايناتهم في النهاية وهم يشقّون طريقهم لمصيرهم وجائزتهم التاريخية الكبرى: كوبٌ من جعة سوان (Swan).

يميّز باتريك رايت في دراسته الماضي القومي البريطاني أحد تراصفات الماضي- الحاضر البارز باسم «التراصفات البورجوازية المغرورة»:

---

(71) تمّ إبراز خصوصية هذه الخطابات المتعلّقة بالأراضي في مناقشة (Bommes and Wright, 1982) للخطاب المتباين بشكلٍ حادٍّ للحماية التي اتّسمت بها إعلانات شركة شيل في بريطانيا.

> تمكِّن هذه التراصفات من التفكير في التطوّر التاريخي بوصفه كاملًا، بوصفه سيرورةً تجد منجزها في الحاضر، فالتطوّر التاريخي يُتصوَّر هنا باعتباره سيرورةً تراكميةً أوصلت الأمّة إلى حاضرها بوصفه منجزها الجليّ. وهي تنتِج -باحتفاليتها وغرورها- شعورًا بأنّنا «نحن» منجَز التاريخ، وأنّه في حين أنّ الماضي حاضرٌ بوصفه حقًّا لنا، فهو أيضًا شيءٌ تشجّعنا نرجسيتنا على الذهاب إليه، وعرضه، وكتابته ومناقشته.
>
> (Wright, 1984: 52)

إنّ تراصفات الماضي- الحاضر المتجسّدة في الاستراتيجيات الإعلانية للشركات قد يكون من المناسب وصفها بأنّها تراصفاتٌ بورجوازيةٌ فاعلة. وذلك لأنّها هي أيضًا تنظر إلى الماضي باعتباره سيرورةً تراكميةً سلّمت الأمّة إلى الحاضر كمنجزٍ لها. بيد أنّ ذلك الحاضر، في الوقت الذي يسم فيه إنجازًا، إلّا أنّه ليس ناجزًا، وبدلًا من ذلك، فإنّه يقف متأهّبًا باعتباره لحظةً بين ماضٍ ومستقبلٍ مسبوكين في القالب عينه. ويخضع المسار المستقبلي الذي ترسمه الأمّة لمنطق «مزيدٍ من الشيء عينه»، حكايةٌ لا تنتهي من التطوّر، تبرز فيها الشركات المتعدّدة الجنسيات بوصفها ممثّلةً أساسيةً لسيرورةٍ غير منقطعةٍ من التطوّر تبدو كأنّها تبزغ بشكلٍ طبيعي من العلاقات بين الأرض نفسها وبين سكّانها. إنّ إغراءَ العمل وفق سردياتٍ كهذه بالنظر إلى ألفتها ووضوحها -وهو ما لا يقتصر بأيّ حالٍ من الأحوال على متحف أستراليا- هو أمرٌ مفهوم. إلّا أنّه بالنظر إلى الدرجة التي اختُطفت بها تلك السرديات من قبل مصالح فئويةٍ معينة، فإنّه إغراءٌ تجب مقاومته بفعالية.

الماضي العقابي

عندما افتُتحت إصلاحية ميلبانك في العام 1817، أُفردت فيها غرفةٌ كمتحف، وزُيّنت بالسلاسل والسياط وأدوات التعذيب (Evans, 1982). وهكذا، قامت فلسفةٌ جديدةٌ للعقاب، التزمت بتأهيل المجرم من خلال الاستقصاء التفصيلي وتنظيم السلوك، بالنأي بنفسها عن النظام السابق من العقاب الذي كان يهدف إلى إظهار السلطة عن طريق تفعيل مشهد العقاب علنًا. وشهدت الفترة عينها إضافةً جديدةً إلى مجموعة لندن لمؤسّسات العرض. ففي العام 1835، وبعد عقودٍ من عرض مدام توسّو أعمالها الشمعية في طول البلاد وعرضها، اتّخذت مقرًّا دائمًا لها في لندن. وتضمّنت مؤسّستها الجديدة، بصفتها نقطةَ جذبٍ رئيسةً، غرفةَ الرعب التي عرضت -ضمن أمورٍ أخرى- التجاوزات الهمجية لممارسات العقاب السابقة بتفاصيلها الدامية (انظر: Altick, 1978). وبتقدّم القرن، فُتحت الأبراج المحصّنة في القلاع القديمة للجمهور وما زالت مفتوحةً حتّى الآن، وهي تمثّل في كثيرٍ من الأماكن القاعات الرئيسة في المتاحف، كما هي الحال على سبيل المثال في قلعة لانكاستر أو في متحف قلعة يورك اللذين يقعان في سجنين يعودان إلى القرن الثامن عشر. ولدى متحف مدام توسّو الآن منافسٌ جديدٌ في لندن هو متحف زنزانة لندن (London Dungeon)، إحدى نقاط الجذب السياحية الأكثر شعبيةً في المدينة، حيث يمتلئ بتقنيات المؤثّرات الخاصّة لإعادة إنتاج مشاهد تقطيع الأجساد في مشاهد التعذيب والعقاب العائدة للأمس.

إنّ دلالة هذه التطوّرات ليست مجرّد دلالةٍ قصصية، فهناك تكافلٌ رمزيٌّ مهمّ -على رغم قلّة من علّق عليه- بين تطوّر السجن بوصفه الشكل الحديث الرئيس للعقاب وبين الميل الموازي الذي أظهرته المتاحف والمؤسّسات ذات الصلة لتضمين الأشكال السابقة للعقاب في مجموعة اهتماماتها التمثيلية. من منطق الإصلاحية أنّ العقاب يجب أن يبقى مخفيًّا عن أنظار الجمهور. وبهذه الطريقة، يُحرم الخطاب الإصلاحي للسجن -ادّعاؤه بتجسيد أشكالٍ إنسانيةٍ من العقاب، موجّهة نحو تأهيل المجرم- من التصديق عليه شعبيًّا. إذًا، فإنّ عرض تجاوزات أنظمة العقاب السابقة يوفّر للإصلاحية الدعم الواضح الذي تتطلّبه النظرة الويغية لتاريخها. إنّ ذات انفتاح المشاهد والممارسات الماضية للعقاب ليراه الجمهور يساعد في ضمان أن تظلّ أبواب الإصلاحية مغلقةً جيّدًا، لأنّه في استحضار رؤى مثل تلك الهمجية، سيظلّ السجن -مهما كانت عيوبه- يبدو خيّرًا بالمقارنة بها.

تنطبق هذه الاعتبارات بخاصّةٍ على أستراليا باعتبار الأهمّية الفريدة الممنوحة لتمثيلات العقاب ضمن بنية الماضي الوطني. لكنّ هذا أيضًا تطوّرٌ جديدٌ نسبيًّا، فقبل عشرين أو ثلاثين عامًا، كان معظم المؤسّسات العقابية من عهد نفي المدانين، إمّا مهجورًا أو مخصّصًا لوظائف حكوميةٍ أخرى. ومنذ ذلك الحين، وصل عدد هذه المؤسّسات -وكذلك سجون أواخر القرن التاسع عشر- التي تمّ تحويلها إلى متاحف إلى مستوًى ملفتٍ حقًّا. ومن بين الأمثلة الأكثر وضوحًا: بورت آرثر، وهايد بارك باراكس، وإصلاحية ملبورن

القديمة، وإصلاحية دابو (Dubbo) القديمة. كما رفدتها السجون المحلّية التي لا حصر لها والتي تمّ تحويلها من أجل إيواء عروض التاريخ المحلّي. وعلى الرغم من ذلك، فأكثر ما يميّز وظيفتها لم يكن مجرّد أهمّية الزيادة العددية الممنوحة لتمثيل العقاب، بل إنّ ذلك ينبع من حقيقة أنّ هذه التمثيلات تلعب عادةً على مستويين في آنٍ: كجزءٍ من النظرة الويغية لتاريخ العقوبات، وأيضًا كمكوّناتٍ للخطابات المتعلّقة بأصول الأمّة.

وحيث يسود الاهتمام الأوّل، فإنّ التركيز يقع على تصوير قسوة نظام المدانين، أو قسوة المؤسّسات العقابية التي طُوّرت في غضون القرن التاسع عشر للتعامل مع الجرائم التي ترتكَب على الأرض الأسترالية. لأجل ذلك، حثّ جيم آلِن على أن يهتمّ مشروع متحف بورت آرثر في المقام الأول بالتدليل على فشل نظام المدانين. وبالمثل، تعمل إصلاحية ملبورن القديمة الآن (على رغم كونها ـمثل بورت آرثرـ كانت تجسّد في أيّامها المثُل العليا لإصلاحيي القرن التاسع عشر العقابيين في تطلّعهم إلى استخدام الحبس وسيلةً لإعادة التأهيل) بمثابة شهادةٍ على قسوة نظام العقوبات الذي يتمّ تمثيله بوصفه ماضيًا، ففي عرض الإصلاحية لأدوات الانضباط في السجن (الأسواط والهراوات وموقع الجَلد) ومنصّة الإعدام (أعيد بناؤها لفيلم نيد كيلي (*Ned Kelly*)) وزنزانة المدان والأقنعة البيضاء التي كان على الأسرى ارتداؤها خارج زنازينهم وأقنعة الموت للمحكومين بالإعدام شنقًا، فإنّها تحقّق بالنسبة إلى نظام العقوبات الحديث في أستراليا الوظيفة عينها التي حقّقها المتحف الموجود

في إصلاحية ميلبانك في منتصف القرن التاسع عشر: موضعة شدّة العقوبات في الماضي.

على الرغم من ذلك، فإنّ الخطاب الأكثر تميّزًا هو الذي يسترجع السكان الذين جاؤوا لأستراليا ضمن نظام نفي المدانين باعتبارهم أحد الأركان الأساسية للأمّة. وفي هذا الصدد، فإنّ الماضي العقابي يشكّل جزءًا من عمليةٍ أوسع نطاقًا، تمّ فيها تحوّلٌ كبيرٌ في النظرة إلى عهد نفي المدانين، إلى درجة أنّ رواج البحث عن الأصول والأنساب المتحدّرة من المدانين الذين أتوا إلى أستراليا في ذلك العهد أصبح من أكثر التثمينات التي يُسعى إليها في البحث الجينيالوجي (Cordell, 1987). ولا شكّ في أنّ ذلك اتّجاهٌ صحّيٌّ فيما يتعلّق بالشعب. لكن الموضع الأكبر للتساؤل هو الميل المصاحب لتصوير المدانين في دور المهاجرين أو الروّاد الأوائل من أجل توفير مرجعيةٍ مبكّرةٍ للتواريخ اللاحقة للمستوطنين وواضعي اليد وعمّال المناجم وهلمّ جرًّا، يمكن ربطها بعلاقةٍ مستمرّةٍ من دون انقطاع. ويشرح دليلٌ رسميٌّ باختصارٍ الدروس المستفادة من بورت آرثر:

> تطوّرت حركة السياحة شيئًا فشيئًا، وحتّى اليوم يأتي الزوّار من جميع أنحاء العالم بالآلاف إلى بورت آرثر للحصول على رؤيةٍ للأيّام الخوالي ولاسترجاع تاريخٍ يجب أن نكون فخورين به جدًّا، وذلك لأنّه يحكي قصّة روّادنا ـأحرارًا ومقيّدينـ الذين عملوا معًا لبناء أسس تسمانيا (Tasmania) التي نعرفها ونتمتّع بها اليوم.
>
> (*Port Arthur Historic Site*, 1984)

ونجد الخطاب عينه جليًا في متحف ذا روكس (The Rocks) الذي يخدم في اندماجه بالنظرة الويغية المؤمّمة للعقاب الغرض البعيد الاحتمال لتأسيس لحظةٍ لمنشأ الأمّة، التي تُمثَّل -بذلك المنحى التطوّري- باعتبارها خاليةً من الصراعات. وبالتالي، نجد أنّ كوخ كادمان (Cadman's Cottage) وتمثال الانطباعات الأولى (First Impressions sculpture) في ساحة ذا روكس، يشيران كلاهما إلى أنّ الشكل الوحيد من أشكال الصراع الذي عكّر تاريخ أستراليا المبكّر هو تلك الصراعات المستوردة من العالم القديم في شكل العلاقات العدائية بين الإدارة الاستعمارية ومشاة البحرية من ناحية، والمدانين من ناحيةٍ أخرى. إلّا أنّ هذه العداءات -وهي اختراقاتٌ أجنبيةٌ فرضها ماضٍ ونظامٌ أجنبيٌ للعقاب- يتمّ مسحها بأثرٍ رجعي عندما يبدأ التاريخ الفعلي لأستراليا عندما يُمنح كلٌّ من المدانين ومشاة البحرية الأراضي، فيتم تصويرهم على أنّهم يتعايشون مع المستوطنين ويشتركون معهم في إرساء أسس مجتمعٍ حرٍّ وديموقراطي ومتعدّد الثقافات[72].

وفي حين قد يبدو إلى حدٍّ ما أنّه لا ضرر من ذلك، فإنّ هذا التحويل للماضي العقابي إلى أداةٍ للوطننة له نتائج أخرى، وهي استدراك الاستعمالات التي يمكن أن يفيد فيها ذلك الماضي. إنّ استخدام خطاب الوطننة لم يكن أبدًا خيارًا بريئًا، ونتائجه لا بدّ أن تُقوّم جزئيًا من حيث البدائل التي يستبعدها. وهكذا، فإنّ منح الماضي

---

(72) لقد ناقشتُ ذا روكس بمزيدٍ من التفصيل في أماكن أخرى. انظر بينيت (Bennett, 1988d).

العقابي دور الفصل التأسيسي في تاريخ الأمّة يفصل ذلك الماضي عن التواريخ الأخرى التي قد يكون من الأفضل ـ وبالتأكيد من الأجدى نقديًّا ـ وصله بها، وعلى وجه الخصوص، التاريخ العقابي الأسترالي الأوسع نطاقًا واللاحق له. وسينطوي ذلك على خياراتٍ تمثيليةٍ مختلفة على المستويين التزامني والتعاقبي: تزامنيًّا بربط السجون والمؤسّسات العقابية الأخرى المعاصرة لها تاريخيًّا، مثل الملاجئ أو مؤسّسات النساء المعوزات وأطفالهنّ، وتعاقبيًّا في ربط الماضي العقابي بأشكال العقاب الراهنة. وفي الفشل الفريد لجميع المؤسّسات المذكورة أعلاه حتّى في الإشارة إلى هذا الاتجاه، فإنّها تؤدّي دورًا حاسمًا في مأسسة فقدان الذاكرة فيما يتعلّق بالممارسات المعاصرة للعقاب. وفي عملية محاذاة الماضي العقابي مع الحاضر ضمن إطار خطاب التطوّر الوطني، وفي تمثيل ذلك الماضي كأحد التجاوزات التي تمّ التغلّب عليها، فإنّ الأشكال المعاصرة للعقاب تصبح مجرّدةً من أيّ تاريخٍ علني، إلّا ذلك الذي يمنحها بداهةً صفة الخير.

ماضي السائحين

ذهب دين ماكانيل إلا أنّ «خير دليلٍ على الانتصار النهائي للحداثة على الترتيبات الاجتماعية والثقافية الأخرى ليس اختفاءَ العالم غير الحديث، بل الحفاظ المصطنع عليه وإعادة بنائه في المجتمع الحديث»، فالمتاحف والمواقع التراثية «تؤسّس في الوعي تعريف وحدود الحداثة من خلال تقديم صورةٍ ملموسةٍ وفورية لما هو ليس من الحداثة»، وهذا ما يقدّم الحاضر «بوصفه أشياء تمّ الكشف عنها، وبوصفه مناطق جذبٍ سياحي» (MacCannell, 1976: 8-9, 84).

وفي حين أنّ ملاحظة ماكانيل تفيد كتعليقٍ عامٍّ على كمّية الجهد الاجتماعي الذي تكرّسه المجتمعات الحديثة للإنتاج الاجتماعي لماضيها والحفاظ عليه، فإنّها تنطبق بقوّةٍ خاصّةٍ على التاريخ المعيش أو متاحف الهواء الطلق. لقد مثّل التطوّر السريع لهذا الشكل ـ مثلًا في سوفرين هيل، وفي تمبرتاون (Timbertown) وفي أولد سيدني تاون (Old Sydney Town)ـ أكثر الإضافات تميّزًا لمجمع متاحف أستراليا على مدى العقدين الماضيين، وبالتأكيد كانت أكثرها شعبية: فقد اجتذب سوفرين هيل ـ وهو إعادة بناءٍ لبلدة تعدينٍ للذهب في أواخر القرن التاسع عشرـ خمسة ملايين زائرٍ في اثني عشر عامًا منذ افتتاحه في العام 1970. والظاهر أنّه أيضًا مثّل أكثر أشكال المتحف ديموقراطيةً في اهتمامه بإعادة إنتاج نسيج الحياة اليومية للناس العاديين في الأشكال الماضية من التجمّع.

إلّا أنّ مثل هذه المظاهر غالبًا ما تكون خدّاعة، فتاريخ متاحف الهواء الطلق الشعبية هو تاريخٌ في غاية الغموض. ويرجع مايكل والاس التاريخ الأبكر لهذا الشكل إلى «ما يشبه الإنتاج الأرستقراطي العائد للقرن الثامن عشر، كقرية الفلّاحين التي أمرت ماري أنطوانيت ببنائها لتتسلّى (بما فيها الملبنة ذات الجدران الرخامية)، وأماكن الترفيه الفرنسية (French *folies*) مثل حديقة مونسو (Parc Monceau)، والحدائق الكبيرة المنسّقة العائدة لطبقة النبلاء الإنكليزية التي استأصلت كلّ علامات نشاط الفلاحين اليومي وأزالت أيّ إحساسٍ بالزمن غير ذلك المصطنع بوصفه «طبيعيًّا» (Wallace, 1985: 40). أمّا حركة متاحف الهواء الطلق

الإسكندنافية في أواخر القرن التاسع عشر ـ وهي تعتبر في العادة أصل هذا الشكل ـ، فقد تأثّرت بشدّةٍ بالمفاهيم الرومانسية للثقافة الشعبية كترياقٍ خيالي لانحطاط الرأسمالية، وتبعًا لذلك، مالت نحو التصوير المثالي للعلاقات الاجتماعية في الماضي، مصوغةً في قالب المجتمع العضوي ما قبل جنّة عدن. والأمر عينه ينطبق على تطوّر هذا الشكل في الولايات المتّحدة في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، إلّا أنّ الحياة الشعبية ما قبل الثورة الصناعية ـ كما في قرية غرينفيلد لهنري فورد ـ والتي كانت متاحف الهواء الطلق مخصّصةً لها، قد تمّت قولبتها بحيث ترمز إلى «فضائل الروّاد «الأزلية والخالدة» مثل العمل الشاقّ والانضباط والتدبير، والاعتماد على الذات» ـ وهي من البشائر المثالية لقيم الرأسمالية أكثر من كونها نقائضها المتخيّلة (Wallace, 1981: 72).

وباختصار، فإنّ هذا الشكل مال إلى الشعبوية بدل أن يكون ديموقراطيًّا في مفهومه، فلم يجد نفسه في حياة الناس العاديين إلّا على حساب التسليم بتشويهٍ مثالي ويميل إلى المحافظة. وليست هذه سمةً جوهرية في هذا الشكل بالطبع، فلا يوجد شيءٌ من حيث المبدأ يمنع متاحف الهواء الطلق من استخدام موارده ـ والتي هي في جوهرها موارد مسرحية ـ لتقديم علاقةٍ أكثر نقديةً مع الماضي الذي تنتجه[73]. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ تاريخ هذا الشكل لا يميل عمليًّا إلى ممارسة الضغط على الطرق التي تُبتدع بها استخداماته،

---

(73) للاطّلاع على مناقشة تجربةٍ نقديّةٍ مع هذا النموذج، انظر فورير (Fortier, 1981).

مع ما يترتّب على ذلك في كثيرٍ من الأحيان من حرف مؤسّساتٍ متحفيةٍ جادّةٍ نحو قلب الأساطير المحافظة. وثمة صعوبةٌ إضافيةٌ هي أنّ هذا الشكل أصبح يتعرّض الآن لضغطٍ من مصدرٍ آخر، وهو مصدرٌ ساهم بنفسه في تمكينه: ديزني لاند (Disneyland) التي تستمدّ بشكلٍ كبيرٍ استحضارها للشارع الرئيسي الأميركي من عملٍ سابقٍ هو ترميمٌ سابقٌ لمدينة وليامزبرغ (Williamsburg) من عهد الاستعمار.

وهذا لا يعني وجود علاقة تكافؤٍ بين ديزني لاند (ومقلّديها) ومتاحف الهواء الطلق. ولكنّها مؤسّساتٌ تتداخل بطرقٍ عدّة، ومواضيعها تتشابه غالبًا. فإذا كانت ديزني لاند تقلّد وليامزبرغ الاستعمارية، فإنّ قسم التنقيب عن الذهب في دريم وورلد (Dreamworld) ـ وهو متنزه في مدينة غولد كوست ـ يذكّر بسوفرين هيل. وهي علاوةً على ذلك متّصلةٌ بعضها ببعض بفضل العلاقة الوثيقة بين مواقعها على خريطة مسار السياحة. ويكشف استطلاعٌ لزوّار ديزني لاند، أنّ نسبةً كبيرةً منهم تنظر إلى الرحلة لديزني لاند وزيارة المواقع التاريخية بوصفها أنشطةً ذات صلةٍ وثيقة (Real, 1977: 72-3). وفي حين أنّه لا توجد أيّ معلوماتٍ مماثلة من أستراليا، يبدو من المرجّح أنّ تداعيات المعنى تنتقل بين أنواع المؤسّسات التي توجد معًا ضمن خط سير السائح.

ولكن لعلّ الأهمّ من ذلك هو أوجه التشابه الواضحة بين الطرق التي تنظّم بها ديزني لاند ومتاحف الهواء الطلق الكيفية التي يتلمّس بها الزوّار ويختبرون علاقاتهم بين داخلها المصطنع وبين

العالم الخارجي. والأكثر من ذلك هو تلك النواحي التي تشابه بها متاحف الهواء الطلق الأسترالية أحدها الآخر، على الرغم من أنّها يختلف بعضها عن بعض تمامًا من نواحٍ أخرى. وأكثر الاختلافات وضوحًا تتعلّق بأساليب الأداء التي تضبط طرق توسُّط موظّفي المتحف بأزيائهم الخاصّة العلاقات بين الزوّار والوسط التاريخي المعاد تشييده للمتحف المعني. ففي تمبرتاون، وهو متحفٌ يعيد بناء حياة مجتمع الحطّابين في شمال نيو ساوث ويلز، يقع التركيز على استخدام هؤلاء الموظّفين كدمًى تاريخيةٍ حيّة، يكملون المشهد التاريخي بأزيائهم الخاصة. وينطبق الأمر عينه على سوفرين هيل، ما عدا أنّ الموظّفين الذين يلبسون الأزيـاء الخاصة سيخرجون من أدوارهم، ويمزّقون وظائفهم المتخيَّلة، في سبيل التجاوب مع طلبات الـزوّار للحصول على المعلومات، كما يتواجد في الموقع أيضًا شارحون لا يرتدون أزياءً خاصّة. وعلى النقيض من ذلك، فإنّ الموظّفين في متحف أولد سيدني تاون، الذي يستعيد سيدني خلال فترة الحروب النابليونية، يتخصّصون فيما يمكن أن يوصف بأنّه هاي- دي- هاي (hi-di-hi)(*) تاريخي، فيخلطون روتين مسرح الفودوفيل (vaudeville theatre) ومدراء مخيّمات العطل لإنتاج علاقةٍ هزليةٍ بالماضي الذي يُفترض بهم أن يجسّدوه بمستوًى معين. وعلى الرغم من ذلك، فعندما نعترف بهذه الاختلافات، تظلّ هناك اثنتان من السمات المشتركة الغالبة والتي سيكون من المفيد مقارنتها مع ديزني لاند، بالضبط لأنّها تجسّد تلك السمات بإفراط.

(*) اسم برنامج ترفيهي أميركي يعرض مخيّمًا للعطلات.

ربّما كان التشابه الأكثر أهمّيةً بين المؤسّستين يتمثّل في تصغيرها العلاقات الاجتماعية الماضية. ويتحقّق ذلك في ديزني لاند بتخفيض حجم النسخ التاريخية، فالمباني في الشارع الرئيسي الأميركي، على سبيل المثال، هي على الأقلّ بثُمُن حجمها الحقيقي. وهذا، كما يوضّح والت ديزني «يكلّف أكثر، ولكنّه يجعل الشارع أشبه بلعبة، والخيال يمكنه أن يلعب بحرّيةٍ أكبر مع لعبة. وعلاوةً على ذلك، الناس يحبّون أن يعتقدوا بطريقةٍ ما أنّ عالمهم أكثر نضجًا من عالم آبائهم» (ذُكر في: Real, 1977: 54). وبينما نادرًا ما تذهب متاحف الهواء الطلق إلى المدى عينه، إلّا أنّ مفاعيلها مشابهة. عندما نجمع معًا في مساحةٍ مضغوطة كلّ أنواع الأبنية التي يمكن تصوّرها ـأكواخ العمّال والمدرسة والفندق والكنيسة ومصنع السروج ومشاغل الحدادة والإسطبلات والمخزن والمنشرة ومكتب الصحيفةـ، فإنّها توفّر للزائر وهْمَ عوالم صغيرةٍ قابلة لمعرفتها ومغلقة على ذاتها ويمكن استيعابها في نظرة، بحيث تتكشّف بأكملها للسائح في ظرف نزهةٍ صباحية، أو ـكما في حالة تمبرتاونـ تتفتّح لرؤية الزائر المتحكّمة عبر رحلة القطار الصغير ـمثل ذلك الموجود في دريم وورلدـ الذي يدور به في الموقع ويحدّد حدوده التي تفصله عن الغابة المحيطة التي هي ـعلى الرغم من ذلكـ تندمج معه بصورةٍ تدريجية. ويهيّئ كتيّب المتحف الزائر للتجربة التي يغريه بالقيام بها:

> ارجع خطوةً إلى الماضي... وتنزّه في تاريخ أستراليا. إنّ تمبرتاون هي قريةٌ كاملة، أعيد بناؤها للتدليل على نضالات روّادنا

وإنجازاتهم. وهي تعكس الطريقة التي عاشوا بها، وعملوا بها، كما تعكس الصعوبات التي واجهوها والمهارات التي اكتسبوها.

وهي ليست متحفًا ميتًا... إنّها مدينةٌ حيّة! فهي بلدةٌ حيويةٌ وحقيقيةٌ حيث القطار البخاري مازال يعمل، والأخشاب لا تزال تُنشر، وقطيع الثيران لا يزال يزرح تحت حمولته الثقيلة، وفنّانو الخشب لا يزالون يحوّلون الخشب الطبيعي إلى أعمالٍ فنية، والمتجر العامّ لا يزال يبيع الأشياء المصنوعة يدويًا والحلوى في الجرار الزجاجية...

واسمع أيضًا ضوضاء الأمس... صافرة القطار البخاري، وخوار الثيران الصارخة، ورنين حديد الحدّاد. وحين تمرّ بجوار الفندق القديم، ستسمع أصوات صندوق الموسيقى أو الموسيقى الشعبية الأسترالية الأصيلة، والأصوات السعيدة التي تغري سكّان القرية بالتجمّع في الحانة ليتشاركوا في أغانٍ من القلب...

وفي هذا الجوّ من صفاء الريف، من المرجّح أنّ حدود البلدة سوف تكشف عن الكنغر، والولب، والقاوند الضحّاك والطيور وأنواعٍ أخرى من الحيوانات الأسترالية.

تمبرتاون... إنّها انعكاسٌ رائعٌ لطريقة عيش الناس وعملهم في بساطةِ أدغال القرن التاسع عشر الأسترالي وغلظتها.

هناك عددٌ من الصعوبات التي تتجمّع هنا. يتمثّل الأول في التطبيع المضلّل للعلاقات الاجتماعية الماضية والذي ينتج من التصغير ومن الانغلاق الذاتي على وجه الخصوص، فتمبرتاون ليست مجرّد عالمٍ صغيرٍ مضغوطٍ وقابلٍ لمعرفته، بل هي أيضًا عالمٌ معزول، فخطّ سكّةٍ

الحديد لا يؤدّي إلى خارج المدينة كي يصلها بمجموعةٍ أوسع من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وإنّما يدور حولها ويغلقها على نفسها. والنتيجة هي أنّ قصّة الشدائد التي واجهها الروّاد كما يحكي المتحف ـتأتي إلى حدٍّ كبيرٍ على شكل تعليقاتٍ تُسمَع بضغطة زرٍّ وتحكي عن أحوال العمل في المنشرة أو في الغابةـ تبدو كصعوباتٍ تنبع من قسوة الطبيعة ذاتها. إذا كانت شروط العامل المعيشية متقشّفةً وأيّام العمل طويلةً وشاقّة، فذلك لأنّ الأدغال كانت بمثابة مسؤول عملٍ قاسٍ. ولم يكن لذلك على ما يبدو أيّ علاقةٍ بالنظام الشامل للعلاقات الاقتصادية التي تحكم بنية صناعة الأخشاب ـشروط الملكية السائدة داخلها، وتنظيم السوق العالمية، والدرجة التي يتمّ بها الإبقاء على أرباحها في أستراليا أو إعادتها إلى بريطانياـ، ما أثّر بقوّةٍ في طرق ومعايير المعيشة في البلدات التي تعمل بالأخشاب، فضلًا عن البنى الداخلية للقوّة والسلطة.

وباختصار فإنه عبر تجريد البلدة المعاد إنشاؤها من أيّ حسٍّ بسياقٍ تاريخي أوسع، استطاعت تمبرتاون أن تلغّز العلاقات الاجتماعية الماضية، محوّلةً مرحلةً معينةً من الاستغلال الرأسمالي للموارد الطبيعية في أستراليا إلى أنشودةٍ ريفيةٍ حيث يزحف رجال القرية كلّ ليلةٍ إلى الحانة ليتشاركوا في الغناء الجماعي. ويُستكمَل هذا العرض للعلاقات الاقتصادية السابقة بالطرق التي تخفي فيها تمبرتاون في الوقت عينه العلاقات الاقتصادية التي تؤمّن وجودها نفسه. وكما هو الحال في عديدٍ من متاحف الهواء الطلق، فإنّ هذا المشروع في التاريخ الحيّ يعتمد على اقتصادٍ مزدوج. فجزءٌ

من وظيفة هذه المتاحف هو أن تخلق سوقًا لمختلف منافذ البيع بالتجزئة- بيع المرطّبات والمنتجات الحِرَفية، والتحف السياحية، والمجسّمات التاريخية التي تشكّل نسبةً كبيرةً من ديكورها الداخلي. وفي حين أنّها تشغَّل أحيانًا من قبل موظّفي المتحف، إلّا أنّها غالبًا ما تدار من قبل رجال الأعمال المحلّيين الذين يستأجرونها -مثل كثيرٍ من الأعمال الجانبية في المتنزهات- بشروطٍ ميسّرةٍ في كثيرٍ من الأحيان. وعلى الرغم من أنّ الإيجار المتحصّل من تلك الأعمال الخاصّة يساعد في تلبية النفقات العامّة وتكاليف الرواتب، بما في ذلك تلك المرتبطة بالعروض الخاصّة التي توفّر أحد الإغراءات الأساسية لجذب السيّاح، إلّا أنّ تلك النفقات تُغطّى في الغالب من خلال رسوم الدخول.

كلا هذين الجانبين الاقتصاديين يُحجبان في العادة، فالمعاملات مع تجّار التجزئة الذين يضعون الأزياء التاريخية تتمّ بنمطٍ متخيّل، كما لو كان الزائر يشتري مـادّةً تاريخيةً حقيقيةً من أحد سكّان البلدة الأصليين بدلًا من كونه يدفع ثمن سلعةٍ حديثةٍ أُلبست لبوس التاريخ لرجل أعمالٍ أو موظّف. إنّ لإخفاء العلاقات الاقتصادية المرتبطة بتقديم الحرف والمهارات الماضية بنيةً أكثر تعقيدًا نوعًا ما، فمعظم أشكال العمل المعروضة في تمبرتاون هي غير منتجة بحدّ ذاتها: قطيعٌ من الثيران يسحب جذع شجرةٍ حول الدائرة عينها عدّة مرّات في اليوم، ويتمّ ربطها وفكّ رباطها في عرضٍ للمهارات التقليدية، ويتمّ تشغيل المنشرة في أوقاتٍ محدّدة، لكنّها لا تقطع أيّ أخشاب. فمع وجود مقدارٍ كبيرٍ من العمل الاجتماعي وعدم

وجودٍ ملحوظٍ للمنتج النهائي، تتمثّل إنتاجية هذا العمل كليًّا من الإيرادات التي يولّدها عرضها للجمهور. إنّه، بعبارةٍ أخرى، العمل بوصفه فرجة، عملٌ تحوّل إلى شكلٍ من الاستهلاك السياحي الذي سُحبت طبيعته -على رغم ذلك- من الساحة التي يؤدّى فيها إلى درجة أنّ المعاملات التي تحافظ على استمراريته تتمّ في مكانٍ آخر، خارج حدود الوسط التاريخي المصنوع في المنطقة الفاصلة التي تنظّم انتقال الزوّار بين داخل الموقع وخارجه، بين الماضي والحاضر.

إنّ محدّدات مناطق الانتقال تلك عديدةٌ ومتنوّعة. والأكثر تفصيلًا فيها ربّما كانت تلك الموجودة في أولد سيدني تاون، بدايةً بموقف السيّارات («اركن سيّارتك هنا واترك القرن العشرين وراءك»)، مرورًا بمبنى الدخول -وهو مجمّعٌ ضخمٌ حديثٌ من الأكشاك السياحية التي تحثّ الزوّار على التأكّد من أنّ لديهم كلّ ما يحتاجون إليه قبل أن يمرّوا عبر البوّابات، حيث إنّه لم تكن توجد كاميرات، ولا بطّاريات ولا أفلام تصوير في العام 1788- وبعد ذلك، بعد دفع ثمن تذكرة الدخول، يمرّ الزوّار بمنطقةٍ للشواء وبيت شاي قبل الدخول في نفقٍ يتيح الوصول إلى منطقة التاريخ، إلى العام 1788. وعلى الرغم من عدم تعقيد المناطق الفاصلة في سوفرين هيل وتمبرتاون، إلّا أنّها تتماثل في طبيعتها أساسًا. يشغل واجهة تمبرتاون مبنى شديد الحداثة، تقع فيه العلامة الفاصلة بين حدود الماضي والحاضر، وهي أبوابٌ دوّارة (يلبس موظّفو المتحف العاملون الأزياء القديمة) تفصل البهو (الحديث والعملي) عن الممرّ الذي يعمل بمثابة منطقة

تأقلمِ ويعرض الأجهزة المرتبطة بصناعة الأخشاب، ثمّ يفضي إلى المنطَقة التاريخية. ويتعزّز تأثير هذه العلامات عن طريق غيابها التامّ داخل الوسط التاريخي الداخلي للمتحف، الصارم في استبعاده أيًّا من علامات الحداثة. يتجرّد متحف سوفرين هيل من الملاحظات التفسيرية حتّى لا تنتقص من الأصالة المتوهَّمة. أمّا متحف أولد سيدني تاون، فيوفّر المعلومات التاريخية على شكل لوحاتٍ إعلانيةٍ موضوعةٍ بطريقةٍ تبدو فيها موجّهةً -في مظهرها القديم، وطريقة مخاطبتها وتهجئتها القديمين- لمواطنٍ من العام 1788 بدلًا من سائحٍ معاصر. وتخفى صناديق القمامة في براميل. أمّا الحمّامات، فهي معلّمةٌ كبيوت خلاء، وتقع داخل المباني فحسب، كما في تمبرتاون، حيث لا توجد إشارةٌ إليها على خريطة الموقع في كتيّب المتحف، كما لو كان ذلك لحرمانها من وجودٍ رسمي.

إلّا أنّه لا يوجد فصلٌ بين الداخل والخارج أكثر فعّاليةً ممّا هو في ديزني لاند، فيلاحظ م. ر. ريل (M. R. Real) أنه عدا الحدود المادّية على شكل موقفٍ ضخمٍ للسيارات والسكّة الحديدية وأكشاك بيع التذاكر، فإنّ الزائرين يتمّ فحصهم للتأكّد من التزامهم بقوانين اللباس -لا يُسمح بأيّ رسائل سياسية على الثياب أو الأزرار أو القمصان- ومن استبعاد جماح الزوّار المحتمل جنوحهم (المخمورون والمدمنون). ولعلّ الأهم من ذلك هو الفرز عبر المال من خلال استبداله بفئاتٍ مختلفةٍ من التذاكر، عملاتٍ رمزيةٍ تتيح المشاركة الحرّة في وسائل الترفيه الموجودة في الداخل، وهي بالطبع تبدو مجّانيةً فحسب لأنّه تمّ دفع ثمنها مسبقًا. إلا أنّ هذا الفرز

عبر المال تمّ تصميمه فحسب لتأمين تنقّلٍ أكثر حرّيةً للزائر عندما ينتقل من وسائل الترفيه المدفوعة الأجر ضمن تذكرة الدخول إلى العدد الذي لا يُحصى من منافذ البيع بالتجزئة في ديزني لاند عبر تشجيع الوهم بعالمٍ يُختبر فيه الاستهلاك عبر اللعب. ويقول أومبرتو إيكو (Umberto Eco) في ذلك: «تُقدّم لنا واجهات الشارع الرئيسي الأميركي بيوتًا لعبة، وندعى إلى دخولها، ولكنّنا نجدها من الداخل دائمًا بمثابة متجرٍ مقنّع، حيث يجد المرء أنّ حمّى الشراء استحوذت عليه، معتقدًا أنّه لا يزال يلعب» (Eco, 1987: 43). والمقياس هنا مختلفٌ بلا شكّ، إلّا أنّ المبادئ التي تجسّدها مختلف متاحف الهواء الطلق تتشابه في أساسها ـ تحفيز تداول البضائع عن طريق تنظيم الاستهلاك تحت يافطة التاريخ ـ كما تتشابه الوسائل التي يتمّ إنجازها بها.

إلّا أنّ هنالك مشكلة أعمّ، تنشأ من العلاقة بين الماضي المحميّ أو المُعاد بناؤه وبين اقتصاديات السياحة، وهي مشكلةٌ لا تفيد متاحف الهواء الطلق إلّا في تسليط الضوء عليها. وهي، إلى ذلك، مشكلةٌ أكثر حدّةً في السياق الأسترالي وتنذر بأن تتفاقم. لأنّه على النقيض من سنوات السبعينيات المرفّهة، أصبح البحث عن الدولار السياحي الآن هو القوّة الدافعة الرئيسة لسياسات المتاحف ومواقع التراث. وكما يعبّر دين ماكانل، فإنّ منطق السياحة التاريخية يتلخّص في دقّ إسفينٍ بين العالم الحديث وبين الماضي من خلال صياغة هذا الأخير بوصفه صورةً متخيّلةً للآخر في مقابل الحداثة، عالمٌ يُفترض أنّنا فقدناه، ولكنّنا نلجأ إليه من الحاضر بحثًا عن جذورنا

أو هوّيتنا التي لن نجدها أبدًا. وحتّى مؤرّخٌ بارزٌ مثل مانينغ كلارك (Manning Clark) ليس في مأمن من غواية هذا المفهوم:

إنّ رحلةً حول الأجزاء المأهولة من أستراليا اليوم نادرًا ما ستعطي المسافر استراحةً من معالم العصر، كالسيارة والطائرة. النُّزُل وساحة السيارات المستعملة ومضخّة الوقود ومطعم الوجبات السريعة ومتجر المشروبات، كلّها تشكّل الملامح الرئيسة للمشهد الذي نعيش فيه حياتنا. في المدن، تهيمن المباني الشاهقة على الأفق، وفي الريف حلّت صوامع القمح محلّ معابد عصرٍ سابق.

لكن من وقتٍ لآخر، وفي أماكن مثل وندسور (Windsor) في نيو ساوث ويلز أو كارلتون في فيكتوريا أو بورا (Burra) في جنوب أستراليا أو كالغورلي (Kalgoorlie) في غرب أستراليا أو روما (Roma) في ولاية كوينزلاند أو إيفانديل (Evandale) في ولاية تسمانيا أو غنغالين (Gungahlin) في إقليم العاصمة الأسترالية أو داروين في الإقليم الشمالي، يدرك المسافر أو الساكن المحلّي على الفور أستراليا أخرى، بعيدة عن أستراليا ناطحة السحاب والنفايات المتكدسة: هنالك أيضًا أستراليا قديمة».

(Australian Council of National Trusts, 1978)

ومن الواضح حتّى للملاحظة العارضة أنّ بنية الماضي الأسترالي هي ضحيةٌ لفبركةٍ ريفيةٍ تجلب معها خللًا زمنيًّا ملحوظًا بسبب تركيزها غير المتناسب على حياة الروّاد والمستوطنين والمستكشفين

ومجتمعات تعدين الذهب وصناعات المناطق النائية في القرن التاسع عشر على حساب التاريخ الحضري في القرن العشرين. كما أنّ الأمر لا يتعلّق بمجرّد وفرة المتاحف ومواقع التراث المخصّصة لمثل هذه المواضيع، ففي الأدب السياحي، مع اتّساقٍ يخفي الاستثناء، فإنّ الماضي يمثَّل بالتحديد بوصفه شيئًا نرحل إليه، عادةً بالمخزون اللغوي لدريم وورلد «خذ رحلةً بعيدًا عن الحياة اليومية». ويلاحظ مايكل بومس (Michael Bommes) وباتريك رايت وجود اتّجاهٍ مماثلٍ في السياق البريطاني، زاعمَين أنّه يؤدي إلى نزع التاريخانية عن الماضي والحاضر معًا إلى درجة أن يصبح الأوّل فرجةً سياحيةً بالضبط بسبب افتراقه عن الحاضر، في حين أنّ الثاني ـوهو الماضي القريب بتعبيرٍ أكثر دقّةًـ يبدو مفرغًا من التاريخ، بالضبط لأنّه لا يقع ضمن المنطقة الموسومة رسميًّا بوصفها ماضيًا (Bommes and Wright, 1982: 296). هنالك معضلةٌ واضحةٌ هنا، فكلّما زاد إخضاع بنية الماضي لمقتضيات السياحة، زاد احتمال أن يكون التركيز على البلاد بدلًا من المدينة، وعلى القرن التاسع عشر بدلًا من القرن العشرين. وبالنتيجة، فإنّ ذلك سيقدّم للغالبية العظمى من الأستراليين إلهاءً مبتكرًا عن شروط وجودهم الحالية بدلًا من منحهم ألفةً مع تاريخهم القريب الذي ينبع فعليًّا من تلك الشروط. إنّ سياسةً كهذه تتعرّض في السياق الأسترالي لخطورةٍ أكبر ـوبخاصّةٍ عندما تصبح السياحة صناعةً للتصدير بشكلٍ متزايدـ من ناحية صياغة ماضٍ يلبّي متطلّبات الزوّار الأجانب للمواقع السياحية التي تجسّد خصائص الإدهاش والغرابة والأصالة. باختصار، المواقع التي تبدو

على النقيض من المراكز الحضرية التي جاؤوا منها، فكلّما تمّ المضيّ أكثر في صياغة الماضي الأسترالي لتلبية هذه المطالب، كان الميل أكبر لتصوير الأستراليين أنفسهم من خلال المرآة المتصدّعة للنظرة الأنجلو- أميركية في ميلها لتمثيل الطابع الوطني على شكل البطولة والبساطة البدائيين، عامل التمساح دندي (Crocodile Dundee)[*].

وإذا كان هذا أمرًا مقلقًا، فذلك لأنّ هنالك ما هو على المحكّ أكثر من التاريخ: إنّه الكيفية التي يمثَّل بها الماضي. وشكل المستقبل القابل للتحقيق يعتمد على الكيفية التي يُصوَّر بها الماضي وكيف توصف علاقاته بالحاضر. لقد أقرّ نيتشه بذلك في تعليقه على أولئك «الرجال التاريخيين» الذين «ينظرون إلى الماضي فحسب أثناء عملية فهم الحاضر وتحفيز توقهم للمستقبل» (Nietzsche, 1976: 14). ولكنّه تحدّث أيضًا عن موقفٍ عتيقٍ من الماضي، ذلك الموقف الذي يثمّن كلّ ما هو «صغيرٌ ومحدود، متعفّنٌ وعفا عليه الزمن»، وينظّم الماضي «كملاذٍ آمنٍ من الحاضر، تبني فيه روح العتيق المحافِظة والوقورة عشّها السرّي» (المرجع عينه، ص24). إنّ كِلا التوجّهين واضحان في بنية الماضي الأسترالي، مسار موجّه للمستقبل، يحكمه خطاب التطوّر الأسترالي الذي لا يتوقّف، ومسار الحفاظ على الماضي باعتباره منطقةً داخل الحاضر وانسحابًا منه. ويقترح فوكو - مردّدًا نقد نيتشه هذين التوجّهين- بدلًا من ذلك ما يسميه نيتشه

(*) التمساح دندي اسم فيلم يحكي عن صيّاد تماسيح التقت به صحافيةٌ من نيويورك في أدغال أستراليا فاصطحبته معها إلى نيويورك حيث عانى مشكلاتٍ في التأقلم مع الحياة الحديثة الحضرية.

«التاريخ الفعّال». من شأن تاريخٍ كهذا أن لا يهدف إلى إدراج الأمّة ضمن سردٍ غير منقطعٍ من التطوّر الذاتي. وبدلًا من ذلك، فإنّه سوف يسعى لعرقلة تلك الاستمراريات المزعومة، وهو يقوم بذلك كما يجادل فوكو «لأنّ المعرفة لم تُصنع من أجل الفهم. بل صُنعت من أجل القطع» (Foucault, 1980a: 154). ولعلّ قضية الوعي الوطني النقدي ستُخدم على أفضل وجهٍ عن طريق تأسيس ماضٍ عمومي، يقطع -وبالتالي يسائل- سرديات الوطننة تلك التي تتمتّع حاليًا بالثقل الثقافي الأكبر بدلًا من منحها سلطة المباركة الحكومية.



الفن والنظرية: سياسة اللامرئي

يقدّم بورديو في مقاله «النشوء التاريخي للجمالية البحتة» ('The Historical Genesis of a Pure Aesthetic') صورةً إجماليةً مفيدةً للعمليات التاريخية المتعلّقة بتشكيل البنية الجمالية للرؤية ـ ما يسمّيه بورديو «النظرة البحتة» ـ، التي ينصرف فيها المرء إلى العمل الفني في ذاته ولذاته. ويذهب بورديو إلى أنّ تنظيم المقولات التي تحكم كيفية تسمية الأعمال الفنية أو عنونتها يلعب دورًا مهمًّا في تلك العمليات، ويقترح أنّ مصطلح «النظرية» يمكن أن يصلح بجدارة لوصف تلك المقولات وطريقة عملها وآثارها. ويكتب أنّ «النظرية هي كلمةٌ موفّقةٌ بشكلٍ خاصٍّ، لأنّنا نتعامل هنا مع الرؤية (*theorein*) ـ ونجعل الآخرين يرون» (Bourdieu, 1987: 203).

يتحقّق تحليل السيرورات التاريخية التي تتكوّن من خلالها «النظرة البحتة» جزئيًّا إذًا لتتبّع تشكّل تلك الفضاءات والمؤسّسات التي تُجمع فيها أعمال الفن وترتَّب، وتُسمّى وتُصنّف من أجل أن تصبح مرئيةً بالتحديد بوصفها «فنًّا»، كما أنّ ذلك التحليل يتحقّق أيضًا بدراسة القوى التي تنتِج متفرّجين قادرين على التعرّف إلى تلك الأعمال وتقديرها بوصفها أعمالًا فنّية. وفي الحقيقة، فإنّ هذين الأمرين هما وجهان لعملةٍ واحدة، فإنتاج «الفن» وإنتاج

الجماليات يشكّلان جانبيْ جدليةٍ تولّد وتنظّم خلالها ـكما يجادل ماركس في **المخطوطات** (*Grundrisse*)ـ عمليات إنتاج الأشياء للاستهلاك وعمليات إنتاج الذات المستهلكِ بعضه بعضًا بشكلٍ مستمرٍّ في الأشكال المطلوبة لإتمام دائرة التبادل بينهما (انظر: Marx, 1973: 90-2). وكما يعبّر بورديو:

> إنّ اختبار العمل الفنّي بوصفه يحوز على الفور معنًى وقيمةً هو نتيجةٌ للاتفاق بين الجانبين اللذين يؤسّس واحدهما الآخر في السيرورة التاريخية عينها: التطبّع المتمدّن والحقل الفني. وبالنظر إلى أنّ العمل الفني لا يوجد على هذا النحو (أي بوصفه شيئًا رمزيًّا مُنح معنًى وقيمةً) إلّا إذا تمّ الوقوف عليه من قِبل مشاهدين يملكون الاستعداد وكفاءة التذوق الجمالي المطلوبين ضمنيًّا، يمكن المرءَ أن يقول بعد ذلك إنّ عين متذوّق الجمال هي التي تشكّل العمل الفني بوصفه عملًا فنيًّا. ولكننا يجب أن نتذكّر أيضًا على الفور أنّ هذا ممكنٌ فحسب ما دامَ أنّ متذوّق الجمال نفسه هو نتاجٌ لفترةٍ طويلةٍ من التعرّض لأعمالٍ فنّية.
>
> (Bourdieu, 1987: 202)

غير أنّ النظرية ـوهي في هذه الحالة اللغة المميّزة للفنـ هي التي تتوسّط العلاقة بين متذوّق الفن وبين ما يقدّمه العمل الفني، متّخذةً من مقولاتها (عن استقلالية الفن، وعن الإبداع، وعن فردية الفنّان غير القابلة للاختزال... وما إلى ذلك) وسيلةً يمكن بها تفسير الأعمال المعروضة واختبارها بصفتها مظاهر لمستوًى أعلى للواقع (الفن) ليست إلّا تعبيراتٍ ملموسة له. وبهذه الطريقة، فإنّ النظرية

-الحاضرة بالمقدار عينه في المبادئ التي تحكم عرض الأعمال الفنية كما في رأس متذوّق الفن- تنظّم مجموعةً معينةً من العلاقات بين ما هو مرئي (الأعمال الفنية المعروضة) وما هو غير مرئي (الفن)، حيث يُنظر إلى الأوّل ويستخدَم بصفته طريقًا للتواصل مع الثاني. إلّا أنّ هذا الترتيب النظري للعلاقات بين المرئي وغير المرئي يلعب أيضًا دورًا في تنظيم التميز بين أولئك الذين يمكنهم أن يروا وبين غير القادرين على الرؤية، أو بشكلٍ أدقّ، بين أولئك الذين لا يستطيعون إلّا رؤية ما هو معروضٌ على نحوٍ مرئيّ وبين أولئك الذين هم بالإضافة إلى ذلك قادرون على رؤية الوقائع الخفيّة (الفن) وهو الذي تمكّن النظرية من الوصول إليه عبر الأشياء المعروضة.

ويساعد هذا في تفسير المواقف المتباينة لمختلف زوّار المتاحف الفنية بشأن استخدام الملصقات والكتيّبات الإرشادية أو الأنواع الأخرى من الموادّ التفسيرية التي تضع المعروضات في سياقٍ معين. ويلاحظ بورديو وداربل (Darbel) في دراسة لهما باتت الآن من الدراسات الكلاسيكية، وعنوانها **حبّ الفنّ** (*The Love of Art*)، أنّ الزوّار من الطبقة العاملة تجاوبوا على نحوٍ أكثر إيجابيةً في العادة مع ما تزوّده أدلّة متحف الفنّ أو علامات الاتّجاهات بشأن أفضل مسارٍ لاتّخاذه أثناء الزيارة. ويذهب بورديو وداربل إلى أنّ توجيهاتٍ كتلك ليست قادرةً دائمًا على «إعطاء 'العين' لأولئك الذين لا تمكنهم 'الرؤية'» (Bourdieu and Darbel, 1991: 53). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ وجود تلك التوجيهات في المعرض مهمٌّ رمزيًا كما هو مهمٌّ استمرار الطلب عليها من قبل الزوّار من الطبقة العاملة، وذلك لأنّ

كلا الأمرين يدلّلان على إمكان سدّ الفجوة بين المرئي واللامرئي عن طريق التدريب المناسب. على النقيض من ذلك، إذا كانت الطبقات المثقفة هي أكثر مقاومةً لمثل تلك المحاولات الإرشادية لجعل الولوج إلى الفنّ أكثر يسرًا، فإنّ ذلك ـكما يقترح بورديو وداربل ـ بسبب أنّ مثل هذه الدعائم التربوية تنتقص من إيديولوجيا كاريزما الفن، التي تذهب إلى أنّ «المواجهة مع العمل الفني هي مناسبةٌ لنزول النعمة (الكاريزما *Charisma*)، تعطي أصحاب الحظوة المبرّر الذي 'لا جدال فيه' لامتيازها الثقافي، متناسيةً أنّ إدراك العمل الفنّي يحتاج بالضرورة إلى معلوماتٍ وبالتالي إلى تعلّم» (المرجع نفسه، ص56).

وسيكون من الخطأ بالطبع أن نخلّد نتائج هذه الدراسة، لا سيّما في ضوء الميول الاقتصادوية التي تميّز نظرة بورديو إلى العلاقات بين الطبقة والثقافة. وكما بيّن جون فرو (John Frow)، فإنّ هنالك ميلًا في أعمال بورديو إلى وضع الاستعدادت الجمالية حول قطبين ـالشعبي والبورجوازيـ يستند تماسكهما إلى المنطق المسبق للطبقة التي يعتمدان عليها (Frow, 1987). ومهما يكن هذا الميل، فإنّه يتعارض مع لبّ نظرية بورديو الأعمّ من أنّ خصائص الحقل الفني، وبالتالي المهارات المحدّدة التي يحتاج إليها الأفراد للحصول على إدراكٍ لدلالاته غير المرئية، هي منتجٌ متغيّرٌ للعلاقات بين ممارسات صالات العرض الفنّية، المقولات الخطابية التي تتيحها نظرية الفن، الوسائل التي يتمّ من خلالها تعميم هذه المقولات، وأشكال التدريب الفني والتهيئة المتاحة في المؤسّسات التعليمية. وقد دعمت نتائج

أكثر جدّةً تمّ الحصول عليها بعد حوالى عشرين عامًا من بورديو في أستراليا أنّ الرأي القائل بأنّ صالات العرض الفنية ينبغي أن توفّر موادّ تفسيريةً وسياقيةً لمعروضاتها تتبنّاه بشكلٍ أكبر الفئات ذات مستويات التحصيل العلمي الأعلى، وبالتالي فإنّ هذا قد يكون دليلًا على حقلٍ فنّي يختلف في بنيته بهذا الخصوص (انظر: Bennett and Frow, 1991).

على الرغم من ذلك، فإنّ النقطة الأكثر عموميةً التي تهمّني هنا لا تزال صحيحة: أنّه في صالات العرض الفنّية تتوسّط النظريةُ، التي تُفهم على أنّها مجموعةٌ معيّنةٌ من المقولات التفسيرية والتقويميّة ومبادئ للتصنيف، العلاقاتِ بين الزائر وبين الفن المعروض بحيث تخدم رؤية الأعمال الفنّية المعروضة -بالنسبة إلى البعض وليس الكل- بمثابة وسيلةٍ لرؤية النظام اللامرئي من الدلالات من خلال تلك الموادّ الفنّية المرتّبة لتمثيله.

ينطبق الأمر عينه على جميع مؤسّسات الاقتناء. ويعرّف كريزتوف بوميان في كتابه **الجامعون والتحفيات** (*Collectors and Curiosities*) المجموعة بوصفها «مجموعةً من الأشياء الطبيعية أو الاصطناعية، أزيلت مؤقّتًا أو بشكلٍ دائم من دائرة التداول الاقتصادي، ومُنحت حمايةً خاصّةً في أماكن مغلقة ومصمّمة خصيصًا لذلك الغرض ووُضعت قيد العرض» (Pomian, 1990: 9). ويعرّف بوميان مثل هذه المواد باسم حوامل الدلالة (semiophores) -أي موادّ تُثمّن لقدرتها على إنتاج المعنى وليس لفائدتها العملية- وفي سؤاله عن ما هو مشتركٌ بين الأشياء الموجودة في أنواعٍ مختلفةٍ

من المجموعات والذي يفسِّر اختيارها كحوامل دلالة، يخلص إلى أنّ تجانسها يتمثّل في قدرتها على أن تشارك في عملية التبادل بين عالمي المرئي واللامرئي.

وبالتالي، فإنّ الموادّ المقتناة والمعروضة في مؤسّسات الجمع -سواءٌ المتاحف أو المعابد أو حجرات العجائب- تعمل بطريقةٍ متشابهة، مهما كانت الاختلافات بينها في جوانب أخرى. وفي تكوين مجالٍ للمرئي، فإنّها تستمدّ دلالتها من شتّى «اللامرئيات» التي تبنيها ومن الطرق التي توصلها بها إلى المتفرّج. أو بتعبيرٍ آخر، فإنّ ما تمكن ملاحظته في مثل هذه المؤسّسات يستمدّ دلالته فحسب من كونه يقدّم لمحةً عمّا لا تمكن رؤيته. ويجادل بوميان بأنّه عندما كانت الأضاحي المقدّمة للآلهة في العصر الكلاسيكي توضع للعرض على الملأ، فإنّ النتيجة أنّه:

> يمكن أن تستمرّ هذه الأضاحي في العمل كوسطاء بين هذا العالم والعالم الذي يليه، العالم المقدّس والعالم الدنيوي، بينما هي تشكّل في الوقت عينه، في صميم العالم الدنيوي، رموزًا لما هو بعيد، وخفي، وغائب. وبعبارةٍ أخرى، فقد عملت كوسطاء بين أولئك الذين ينظرون إليها، وبين اللامرئي الذي أتت منه.
>
> (Pomian, 1990: 22)

أمّا في متحف التاريخ الحديث، فعلى النقيض من ذلك، تُعرض الموادّ عادةً بهدف جعل ما هو غائبٌ وغير مرئي حاضرًا ومرئيًّا: التاريخ الماضي لشعبٍ ما، أو لأمّة، أو لمنطقة، أو لفئةٍ اجتماعية. إنّ

هذا التنظيم للامرئي جديد كان النتيجة المشتركة لاختيار مجموعةٍ جديدةٍ من حوامل الدلالة (أزياء الحقبة، على سبيل المثال) مع عرض حوامل الدلالة القديمة بترتيباتٍ جديدة (قبور الأعيان مرتّبةً في سلسلة متواليةٍ زمنية) يمكن عبرها أن يصبح ماضٍ وطنيٌ مثلًا موجودًا مادّيًّا من خلال تجميع بقاياه المصنوعة.

ومهما يكن من حقيقةٍ في تلك التعميمات، فإنّ نظامي المرئي واللامرئي ليسا متّصلين بطريقةٍ ثابتة. وبدلًا من ذلك، فإنّ الطرق التي يستطيع عبرها نظام المرئي أن يتوسّط في العلاقة بين نظام اللامرئي وبين المشاهد تعتمد على دور الإيديولوجيات المحدّدة للمرئي. ففي بعض الأحيان، قد تؤثّر الإيديولوجيات المختلفة للمرئي حتّى في ترتيب المجموعة عينها، معطيةً إيّاها بنيةً متعدّدة المستويات. وهكذا، رتّب ألكسندر لينوار (Alexandre Lenoir) مجموعته في متحف الآثار الفرنسية من وجهتي نظر مختلفتين، فمن وجهة النظر السياسية التي عكست المفاهيم الثورية للحاجة إلى الشفافية في الحياة العامّة، قال إنّ المتحف ينبغي أن يؤسَّس بروعةٍ وعظمةٍ كافيتين كي «يتحدّث إلى كلّ العيون» (*parler à tous les yeux*) (ذُكر في: Vidler, 1986: 141). ومن وجهة النظر هذه، فإنّ اللامرئي الذي أتاح متحف الآثار الفرنسية للجميع رؤيته هو تاريخ الدولة الفرنسية، وقد أظهر مجدها في الترتيب الزمني للمقابر والآثار التي تمّ إنقاذها من التخريب الثوري في النظام، بالضبط من أجل تنظيم ماضٍ وطني وجعله مرئيًّا وحاضرًا للعموم. وكما وصف ميشليه (Michelet) المتحف لاحقًا:

> لقد تمّ إنتاج الاستمرارية الأبدية للأمّة هنا، فصار بإمكان فرنسا أخيرًا أن ترى نفسها، وتطوّرها، فمن قرنٍ إلى قرن، ومن رجلٍ إلى رجل، ومن ضريحٍ إلى ضريح، أمكنها بطريقةٍ ما دراسة وعيها الخاصّ.
> (ذُكر في: Haskell, 1971: 115)

إلا أنّه من وجهة نظر دور المتحف كوسيلةٍ للتعليم العمومي، فإنّ أعماله الفنية تُرتّب، وهندسته تُخطط، كي تُوصِل إلى لامرئي من الدرجة الثانية: تقدُّم الحضارة نحو التنوير. وقد ذهب أنطوني فيدلر إلى أنّ جعْل هذا المفهوم التطوّري للزمن مرئيًّا كان نتيجةً لترتيبٍ معماري سمح ـ والمسار المرسوم يقودُ الزائر زمنيًّا من عرضٍ لحقبةٍ إلى عرضٍ لحقبةٍ أخرى ـ بزيادةٍ تدريجيةٍ في كمّية الضوء الطبيعي المتاح لإلقاء الضوء على المعروضات، وبالتالي ترميز رحلة الإنسان من الظلام إلى الضياء (Vidler, 1987). فكلّما انتقل الزائر من غرفةٍ إلى غرفة ـ مثلما أوضح لينوار ـ كلّما «تقدّم نحو القرون التي تقترب من عقدنا الحاضر، تعاظم الضوء المسلّط على الأوابد العامّة، كما لو أنّ رؤية الشمس لا تتوافق إلّا مع الإنسان المتعلّم»(*) (ذُكر في: Vidler, 1986: 145).

كانت المتاحف العمومية في السنوات المبكّرة لإنشائها مهتمّةً أساسًا بهذا النوع الأخير من اللامرئي: أي مع نظامٍ من الدلالة،

(*) ورد الاقتباس باللغة الفرنسية:

(remonte vers les siècles qui se rapprochent du nôtre, plus la lumière s'aggrandit dans les monuments publics, comme si la vue du soleil ne pouvait convener qu' à l'homme instruit).

بدلًا من أن يفكَّر فيه بوصفه متاحًا بشكلٍ تلقائي لتفحّص الجميع إياه، كان يُنظر إليه على أنّه يتطلّب ترتيبًا محسوبًا لجعله مرئيًّا. وفي هذا الصدد، فإنّ أولئك النقّاد الذين ينسبون منح الأشياء صبغةً فتيشيةً إلى ممارسات العروض في متاحف القرن التاسع عشر، يخطئون الهدف في كثيرٍ من الأحيان، وذلك لأنّه بحلول نهاية القرن فإنّ الأشياء المعروضة -على الأقلّ في متاحف التاريخ الطبيعي والأنثروبولوجيا- كانت بعيدةً عن أن يُنظَر اليها على أنّها ذات مغزًى ودلالةٍ في حدّ ذاتها. وبدلًا من ذلك، صار يُنظَر إليها في كثيرٍ من الأحيان كدعائم مفيدةٍ للشرح، لإظهار نظام أشكال الحياة أو الشعوب الذي تقترحه المبادئ العلمية للتصنيف، وهو رأيٌ أحاط به جيّدًا القول المأثور عن جورج براون غود (George Brown Goode) بأنّ المتحف هو «مجموعةٌ من العلامات الإرشادية التي توضحها عيّناتٌ مختارةٌ جيدًا».

وقد تمّ تطبيق منطقٍ مماثلٍ على صالات العرض الفنّية عندما كانت إمكاناتها، بصفتها أدواتٍ للتعليم العمومي، الاعتبارَ الأوّل الذي يحكم مفهومها وتصميمها، ففي العام 1842، بعد سنةٍ من توصية اللجنة المختارة لمجلس العموم بشأن المعرض الوطني بأن تُعلّم جميع اللوحات فيه بشكلٍ واضحٍ، وأن يصدر كتيّب معلوماتٍ زهيد الثمن للزوّار، قامت السيدة جيمسون بتلخيص المبادئ التأريخية في تعليق اللوحات بحسب تسلسلها الزمني، والتي ثبت تأثيرها الحاسم في تصميم المعرض الوطني في لندن على النحو التالي:

إنّ صالة عرضٍ كهذه ـصالة العرض الوطنيةـ ليست لمجرّد إمتاع شعبنا وتمدينه، بل كذلك لإرشاده إلى أهمّية الفن، فالأسئلة عن مدى ارتباط تاريخ تطوّر الرسم بتاريخ الآداب والأخلاق والحكم وقبل كلّ شيء، بتاريخ ديننا، تجد أمثلتها بشكلٍ واضحٍ في مجموعةٍ من عيّنات اللّوحات الفنية، من بداية زمن إحيائها، مقتفيةً أثر التمثيلات التصويرية للشخصيات المقدّسة من الأنماط البيزنطية القديمة... من خلال التطوّر التدريجي للذوق في التصميم والحساسية للّون... دعونا لا نيأس من أن نستطيع حيازة سلسلةٍ من اللوحات المرتّبة بهذه الطريقة في المستقبل... من أجل أن نقود العقل المتسائل إلى دراسةٍ للأسلوب المقارن في الفن، وإلى معرفةٍ بالخطوات التدريجية الذي تقدّم بها وانحطّ، وبالتالي إلى النظر في الأسباب التي تقع في عمق تاريخ الأمم وجنسنا البشري والتي أدّت إلى ذلك التقدّم وذلك الانحطاط.

(ذُكر في: Martin, 1974, no. 187: 279-80)

وبطبيعة الحال، فإنّ تعليق اللوحات بحسب تسلسلها الزمني لم يكن مفهومًا تاريخيًّا فحسب، بل كان قوميًّا أيضًا في تصميمه، فإذا كانت «متاحف الاستقصاء العالمية» ـكما أطلقت عليها بشكلٍ مناسبٍ كارول دنكان وآلان والاكـ تعرض الفن تاريخيًّا بهدف جعل التقدّم الحضاري بيّنًا من خلال إنجازاتها الفنّية، فإنّ دور الأمّة «المضيفة» المعنية يُمنح دائمًا مكانةً متميّزةً بحيث تكتسب الدولة قابليةً خاصّةً للرؤية قائمةً بذاتها وفي وسط مسيرة التقدّم التي لا هوادة فيها. وهكذا تجادل دنكان ووالاك ـضاربَيْن مثلًا التحوّلَ

الذي جرى على متحف اللوفر بعد الثورة- بأنّ الفنّ في انتقاله من المجموعات الملَكية إلى الفضاءات الجديدة للمتحف العمومي يمكن بعد ذلك أن يُستخدم لإظهار «القيم المتعالية التي تدّعي الدولة تجسيدها»، وبالتالي فهي تعطي «مصداقيةً للاعتقاد بوجود الدولة على قمّة الإنجاز البشري» (Duncan and Wallach, 1980: 457).

في حالة فرنسا في الحقبة النابليونية، تنطبق مبادئ مماثلةٌ على تطوّر نظام المتحف العمومي في المقاطعات بالنظر إلى اعتمادها على أشكالٍ شديدة المركزية من الدعم والتوجيه. وهكذا، فقد بيّن دانيال شيرمان (Daniel Sherman)، في دراسته نظام «الإيفاد» (*envoi*) حيث تقدَّم الأعمال الفنّية على سبيل الإعـارة من المجموعات الوطنية إلى المتاحف الفنّية في الأرياف، كيف كان الغرض الرئيس من هذا البرنامج جعل الدولة مرئيةً في جميع أنحاء فرنسا. وهكذا، يكتب شيرمان: «لن يكون إلّا من قبيل المبالغة الطفيفة أن نقول إنّ الدولة أولت أهمّيةً أقلّ إلى اللّوحات ذاتها ممّا أولته للملصقات التي أُلحقت بها، معلنةً أنّها ’هبةٌ من الإمبراطور‘ (*Don de l'Empereur*) أو في وقتٍ لاحق، وبشكلٍ أكثر تواضعًا ولكن ليس أقلّ وضوحًا، ’وديعة من الدولة‘ (*Dépôt de l'Etat*)» (Sherman, 1989: 14). وبالمقدار عينه من الأهمّية، كان هنالك في نظام التفتيش الذي أُسّس للإشراف على معايير تلك المتاحف التي شاركت في نظام الإيفاد، تركيزٌ كبيرٌ على الرغبة في إقامة المعارض المرتّبة جيّدًا والمعلّمة بوضوحٍ من جهة قدرتها على الإرشاد. وهكذا كتب المفتّش شارفيه (Charvet) عن متحف الفن في روان (Roanne): «إذا لم يكن

المتحف، من خلال ترتيبه المنهجي، يسهّل التثقيف العمومي، وإذا لم يكن إلّا مكانًا تُجمع فيه الأشياء ذات الأهمية الفنّية أو التاريخية أو التحفية، فإنّه لا يمكن أن يحقّق الهدف السامي الذي فصّله أمينه تفصيلًا جيّدًا في المقدّمة التي كتبها لجرد موجوداته» (ذُكر في: المرجع نفسه، ص76).

على الرغم من ذلك، فإنّ شيرمان يلقي أيضًا ضوءًا مفيدًا على السيرورات التي انحدرت فيها، في تطوّر متاحف الفن اللاحق، روح التثقيف العام التي كانت تغذّيها في البداية حين أصبحت هذه المؤسّسات تلعب ـأكثر من أيّ نوعٍ من المتاحف الأخرىـ على نحوٍ متزايد دورًا حاسمًا في السيرورة التي تمّ عبرها تنظيم علاقات التميّز الاجتماعي وإعادة إنتاجها. وقد يكون من المفيد التعليق على ثلاثة جوانب من هذه التطوّرات هنا.

أولًا، وبالارتباط مع 'هسمنة' (Haussmannization)(*) باريس بدايةً، وبعد ذلك البلدات الريفية الكبرى في فرنسا، فإنّ المناقشات بشأن المواقع التي تصلح لمتاحف الفن اتّخذت مظهرًا جديدًا. فبحلول ستينيات القرن التاسع عشر وسبعينياته، لم تعد الأهمّية تعطى للدرجة التي تمثّل فيها سهولة وصول العموم إلى موقع متحف الفن تعزيزًا لفائدته أداةً للتثقيف العامّ. بل على العكس من ذلك، وكجزءٍ ممّا قد نطلق عليه اليوم استراتيجية «إنعاش المدن»، فإنّ المتاحف

(*) نسبة إلى جورج يوجين هوسمان الذي مرّ ذكره في الفصل الأول، وهو محافظ باريس الذي جدّدها بين العامين 1853 و1870 بأمرٍ من الإمبراطور نابليون الثالث.

الفنية الجديدة، في بوردو ومرسيليا وروان، صارت تُقام عادةً في أجزاءٍ من المدينة تستطيع أن تصبح فيها مؤسّسات «علامةٍ» لأنّها تستهدف المناطق التي كانت حتى ذلك الوقت مهجورةً من أجل تنفيذ برامج البرجزة. فالمتاحف الفنية، في إعطائها تلك المناطق مظهرًا عصريًّا، اجتذبت السكّان البورجوازيين إلى الضواحي المجاورة لها، ما أدّى إلى ارتفاعٍ في قيمة العقارات أرغم السكّان من الطبقة العاملة على الانتقال منها إلى مناطق أخرى. وبهذه الطريقة، وفّرت المتاحف الفنية مكوّنًا حاسمًا في البنية التحتية المادّية والرمزية والتي تطوّرت حولها أشكالٌ جديدةٌ من الفصل السكني على أساسٍ طبقي.

ومن ثـمّ، فإنّه ممّا لا يثير العجب أن يرغب البورجوازي أو البورجوازية في أن يُعترَف بمكانتهما عندما يقومان بزيارة المتاحف الفنية، إلّا أنّ تأمين الاعتراف بمثل هذا التميّز أصبح يزداد صعوبةً في شكلٍ جزئي، بسبب نجاح المتاحف الفنية والمؤسّسات المشابهة لها في إصلاح سلوكيات جمهور زائريها ومعايير لباسهم وتصرّفاتهم. وعلى الرغم من أنّه لا يمكن طرح هذا الرأي بشكلٍ لا يقبل الجدل، فمن المرجّح أنّ افتتاح متاحف مثل متحف اللوفر والمتحف البريطاني لم يُسفر عفويًّا عن استخدامها وزيارتها بانتظامٍ من قبل الطبقات الوسطى التي تعيش في المدينة. وإلى الدرجة التي يمكن بها أن تُزار هذه المتاحف من قِبل الحرفيين والعمّال الذين يكونون في أغلب الأحيان وقحين وفوضويين -إن لم يكونوا بلا استحمام- فإنّه حتّى ذلك الحين كما قال مايكل شابيرو، لم تكن قد ظهرت بعد قواعد السلوك التي ستسهّل في وقتٍ لاحقٍ مشاركة الطبقة الوسطى

في زيارة المتاحف (Shapiro, 1990). فهذه المعايير لم تظهر إلى حيّز الوجود إلا تدريجيًّا من خلال تاريخٍ من القواعد واللوائح، والأوامر والنواهي، التي أمكن عبرها تدريب الجماهير الجديدة على مقتضيات السلوك المتحضّر والمهذّب والتي من خلالها صارت هذه الجماهير تتقبّل بشكلٍ مناسبٍ تأثير الثقافة النهوضي. وكما يعبّر مايكل شابيرو عن هذه النقطة:

> تعلّمت جماهير الطبقة الوسطى أنّ ضبط الانفعال كان هو التعبير الخارجي لاحترام الجودة، وإجلال الأفضل المطلوب من أولئك الذين يشاهدون الأشياء في الأماكن العامة. وهكذا، أصبحت المعارض بمثابة كتيّباتٍ لتعليم التهذيب العام، الأماكن الذين تعلّم زوّارها أن يمنحوا نظراءهم في زيارة المكان الاعتراف في الوقت الذي يتجنّبون فيه طرق التعبير والسلوك التي تتطفّل على تجربة الآخرين.
>
> (Shapiro, 1990: 236)

ولكن ما يمكن أن تتعلّمه الطبقات الوسطى يمكن أن تتعلّمه أيضًا الطبقات العاملة. وبالفعل، في تصوّر أولئك الذين نظروا إلى المتاحف بوصفها أدواتٍ للإصلاح الاجتماعي، كان المقصود منها أن تكون بمثابة فضاءات محاكاةٍ يستطيع فيها الزوّار من الطبقات الدنيا تحسين مظهرهم وعاداتهم العامّة بتقليد أشكال اللباس والسلوك لدى الطبقات الوسطى. وكانت النتيجة ـ منظورًا إليها على ضوء التطوّرات ذات الصلة خلال الفترة عينها ـ أنّ التمايز بين الفئات المختلفة صار أقلّ وضوحًا.

وكما جادل ريتشارد سينيت (Richard Sennett)، فإنّ تطوّر التصنيع الآلي للملابس أدّى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى وجود اتّجاهٍ متزايدٍ نحو التجانس والحياد في الملابس، حتّى صار مفهوم أن تكون عصريًّا يعني «أن تتعلّم كيف تخفّف من مظهرك، فلا تلفت النظر» (Sennett, 1978: 164). إلّا أنّه كلّما صارت الملابس أكثر توحيدًا، كبر الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وتفاصيل الزي التي تستطيع عبرها العين العارفة ترميز المكانة الاجتماعية. ويشير دانييل شيرمان إلى أنّه على ضوء هذا، يمكننا أن نفهم الحماسة التي رفض بها زوّار الطبقة الوسطى في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر محاولات المتاحف المحلّية الفرنسية إدخالَ أنظمةٍ تقتضي أن يتمّ إيداع المظلّات عند البوّابة بدلًا من السماح بالتجوّل بها في صالات العرض. ويذهب شيرمان إلى القول بأنّه على الرغم من أنّ عادة حمل المظلّات كانت قد انتشرت بين جميع الطبقات، إلّا أنّ «شكل وحالة المظلّة يمكن أن تعطيا فكرةً عن الوضع الاجتماعي للشخص الذي يحملها» (Sherman, 1989: 228، انظر أيضًا: Sherman, 1987). كانت المظلّة باختصارٍ دليلًا مرئيًّا على التميّز، وكانت المغالبة (الناجحة إلى حد كبير) التي شُنّت للإبقاء على الحقّ في حمل المظلّات داخل الصالات تعكس الدرجة التي أصبح بها فضاء متحف الفن مرهونًا بشكلٍ متزايدٍ لممارسات التمييز الطبقي.

وإذا كان الجمهور البورجوازي استطاع بهذه الطريقة أن يميّز نفسه بشكلٍ مرئي في أعين الآخرين، فقد كان قادرًا أيضًا على أن

يميّز نفسه في عيونه الخاصّة من خلال تنظيم مجالٍ لامرئي يمكنه وحده أن يراه. وبحلول أواخر القرن التاسع عشر، نأتي إلى النقطة الثالثة التي أثارها شيرمان، وهي أنّ الحماسة السابقة للعروض المرتّبة بعقلانيةٍ والمعلّمة بوضوحٍ لم تعد تنطبق على المتاحف الفنية الجديدة التي شُيّدت في هذه الفترة في المحافظات. بدلًا من ذلك، وبتأثير إحياء جماليات الباروك (Baroque)، صُفّت الصور من مختلف المدارس والحقبات بعضها مع بعض في عرضٍ مكتظٍّ غطّى تقريبًا أقسام المعرض بأكملها. لقد عكس وضع العلامات التوضيحية حرص هذه المتاحف الجديدة آنذاك على إرضاء الجمهور بدلًا من إرشاده، فهبط إلى أدنى سلّم أولويّاتها، وكانت النتيجة أنّها إمّا افتقرت إلى ملصقاتٍ وصفيةٍ لعدّة سنواتٍ بعد افتتاحها أو أنّها وفّرتها بالحدّ الأدنى، فمالت بالتالي إلى مأسسة الفجوة الثقافية ـبدلًا من التغلّب عليهاـ بين زوّارها المتعلّمين وبين بقايا الجمهور العمومي (الذي من أجل أمثاله صُمّمت تلك المتاحف).

في معرض توصية مدير متحف روان بأن تكون هنالك ملصقاتٌ تشير إلى الفنّان والموضوع الخاصّين بكلّ لوحة، ادّعى أنّ نتيجة ذلك ستكون «نوعًا من دليلٍ مختصر صحيحٌ أنّه لن يكون كافيًا لعشّاق الفن الحقيقيين، ولكنّه سيكفي لنشر بعض 'إشعاعات الحقيقة' بين جماهير الشعب الذين لا يهتمّون بالعمل إلّا عندما يعرفون موضوعه أو عندما يواجههم اسم الفنان الشهير ويفرض إعجابهم» (ذُكر في: Sherman, 1989: 217-18). وكما يقول شيرمان، فقد أدى ذلك للاعتراف بتقسيم جمهور المتحف بطريقةٍ «أكّدت المكانة

الأدنى لأعضائه الأقلّ تعليمًا بدلًا من تبديد ذلك الفارق» (المرجع نفسه، ص218).

عندما أيّد هنري فلاور الرأي القائل بأنّه ينبغي النظر إلى المتحف بوصفه «مجموعةً من العلامات الإرشادية التي توضّحها عيّناتٌ مختارةٌ جيّدًا»، فإنّه لم يُعفِ المتاحف الفنّية من متطلّبات هذه المقولة. من الصحيح أنّه اعتبر أنّ المتاحف الفنية عليها أن تبذل جهدًا أكبر من أنواع المتاحف الأخرى كي تستطيع تطبيق تلك المعايير، شاكيًا ميلها لعرض عديدٍ من الأعمال الفنّية التي تتجاور بشكلٍ متعارضٍ بطريقةٍ غير مناسبة ولا توضّح السياق إلّا بدرجةٍ سيّئة. وعلى الرغم من ذلك، لم يَرَ فلاور أيّ سببٍ لإعفاء المتاحف الفنية من المتطلّبات العامّة التي اعتقد أنّها ضروريةٌ إذا كان لمؤسّسات الجمع العمومية أن تعمل بفعّاليةٍ كوسائل لإرشاد عامّة الناس. وذهب فلاور إلى أنّ «التصنيف الصحيح، ووضع العلامات الجيّدة، وعزل كلّ شيءٍ عمّا يجاوره من أشياء، وتوفير خلفيةٍ مناسبة، وقبل كلّ شيءٍ الموقع الذي يمكن أن يُرى بسهولةٍ وبوضوح... هي شروطٌ أساسيةٌ ومطلقةٌ في متاحف الفن بقدر ما هي في متاحف التاريخ الطبيعي» (Flower, 1898: 33).

ربّما كانت المسافة بعيدةً بين مبادئ الباروك للعرض التي تُخرِج اللوحات من سياقها والتي وصفها شيرمان ـ وكان فلاور يردّ عليها ـ والتاريخ اللاحق للمفهوم الحداثي لتعليق اللّوحات والذي أعطى فكرة استقلالية الفن تجسيدًا مكانيًّا ومعماريًّا. وذلك لأنّه مع ظهور الحداثوية فحسب أخذ فضاء المعرض الفنّي قيمةً في حدّ ذاته ولذاته،

بوصفه ذلك الفضاء الذي يتطلّب أيضًا -في إضفائه على العمل الفنّي وهمًا من الانفصالية والاستقلالية- متفرّجين قادرين على الاستجابة له بحدّ ذاته. وكما يعبّر براين أودهيرتي (Brian O'Doherty): «إنّ صالة العرض المثالية تستخرج من الأعمال الفنّية كلّ القرائن التي تتداخل مع حقيقة كونها «فنًّا». يُعزل العمل عن كلّ ما من شأنه أن ينتقص من إمكان تقويمه لنفسه» (O'Doherty, 1976: 14). ومهما يكن، يمكن أن يرى المرءُ كيف تبدأ النواحي التي يصفها شيرمان عن ممارسات العرض في أواخر القرن التاسع عشر في تمهيد الطريق للحداثوية في التزامها بتنظيمٍ لامرئي جديد -»**الفن**»- لا يستطيع أن يقبض على لمحةٍ منه إلّا **العالمون** (*cognoscenti*). ففي المراحل الأولى من تطوّر المتاحف الفنية العامّة -كما ذكرنا في وقتٍ سابق- أفادت في جعل تاريخ الدولة أو الأمّة، أو التقدّم الحضاري، مرئيًّا من خلال ترتيب معروضاتها. وبحلول أواخر القرن التاسع عشر، أصبحت العلاقات بين المرئي واللامرئي في المتاحف الفنية تنغلق بشكلٍ متزايدٍ على نفسها، وبطريقةٍ ميّزت -وما زالت تميّز- هذه المتاحف بشكلٍ حادٍّ عن الأنواع الأخرى للمتاحف، في الوقت الذي صارت تشكّل فيه الأعمال المعروضة جزءًا من شكلٍ مشفّرٍ من التناصّ، تمّ من خلاله إظهار عالمٍ مستقلٍّ بذاته من «**الفن**» جليًّا لأولئك المُعَدّين ثقافيًّا لرؤيته.

وإذا كانت هنالك حاجةٌ لإيجاد أصلٍ لدور النظرية في متحف الفن الحديث، فإنّه من الممكن ربّما العثور عليه في ثنايا ما أثرناه هنا. وإذا كان صحيحًا أنّ جميع مؤسّسات الجمع ترتّب مجال المرئي

على هذا النحو من أجل أن تمكّن من إدراك نظام دلالةٍ أبعد، لا يمكن -بالمعنى الدقيق للكلمة- أن يُرى، فإنّ تفرّد متحف الفن يأتي من التنظيم المتزامن لانقسامٍ بين أولئك الذين يستطيعون وأولئك الذين لا يستطيعون أن يروا الدلالات اللامرئية «للفن»، والتي يومئ لها المتحف باستمرارٍ ولكنّه لا يظهرها بوضوحٍ أبدًا. أمّا النظريات الجمالية للحداثة وما بعد الحداثة، وهي أقلّ إتاحةً بكثيرٍ للجمهور من الأعمال المعروضة في المتحف الفني، فهي تتوسّط بانتقائيةٍ في العلاقات بين الزائر والمتحف عبر إعطاء بعض الزوّار وسيلةً لقراءة شبكةٍ غير مرئيةٍ من العلاقات التناصّية التي يمكن من خلالها اختبار الأعمال المعروضة بوصفها «فنًّا». وعلاوةً على ذلك، فإنّ ذلك يؤثّر في إنتاج واستهلاك الأشياء الفنّية لدرجة أنّ كثيرًا من الإنتاج الفنّي يتمّ الآن بتكليفٍ من المتاحف الفنية، أو يتمّ بهدف تركيبه في نهاية المطاف فيها. ويجادل إيان برن (Ian Burn) بأنّ هذا التواطؤ المؤسّسي بين الفنّ ومتحف الفنّ «خلق الحاجة إلى نظريةٍ تأكيدية (أو تؤكّد ذاتها)، مع تزايد «الكلام لمصلحة» الفنّ من قِبَل الكتابة الجديدة التي طوّرت أشكالها الأكاديمية الخاصة من 'التضليل' حول الأعمال الفنية» (Burn, 1989: 5).

وبالطبع، فإنّ هذا لا يعني أنّ هنالك نظريةً واحدةً أو نظريةً بسيطةً لـ«سياسة اللامرئي» المرتبطة بمتحف الفنّ الحديث. بل على العكس من ذلك، فمن الواضح أنّ تلك الانتقادات لمتحف الفن والتي تمّ تطويرها من مواقع تقع خارجها سعت إلى تسييس فضاء المتحف عبر الإشارة على وجه التحديد إلى النواحي التي تسدّ بها تلك

المتاحف -في معرض سعيها لجعل «الفن» مرئيًّا لبعض الزائرين وليس لغيرهم- رؤيةً لمختلف تواريخ الأعمال الاجتماعية التي تورّطت فيها الأعمال المجموعة. إنّ الانتقادات النسوية لروزيكا باركر (Roszika Parker) وغريسيلدا بولوك (Griselda Pollock) (1982) ووجهات النظر الإثنوغرافية النقدية لجيمس كليفورد (James Clifford) (1988) هي مثالٌ على ذلك. علاوةً على ذلك، فإنّ آثارها في كلتا الحالتين في ممارسات العرض في متاحف الفن هي عينها: أنّ الأعمال المجموعة فيها ينبغي أن تُرتّب من أجل إنتاج وإتاحة الوصول إلى لامرئي مختلف- استبعاد المرأة من الفنّ على سبيل المثال، أو دور الممارسات المتحفية في إضفاء الجماليات على البدائي.

غير أنّه من المهمّ لمثل هذه التدخّلات أن تأخذ في اعتبارها «سياسة اللامرئي» الأعمّ والمرتبطة بشكل متحف الفن إذا كان لها أن لا تُحدّ -في إمكان الوصول إليها وبالتالي في تأثيرها- بتلك الشريحة الاجتماعية النخبوية التي حصلت على الكفاءة في لغة «الفن» ونظريته. وهذا لا يعني أنّه تنبغي إتاحة الأشكال الحالية للتدريب الجمالي بشكلٍ عامّ من دون أن يتمّ تعديلها أثناء ذلك. وبدلًا من ذلك، فإنّ ما أريد قوله هو أنّ تلك التدخّلات في فضاء متحف الفن التي تسعى لمواجهة مسألة الاستثناء والتهميش التي يبنيها ذلك الفضاء سوف تحتاج، في بنائها للامرئي آخر بدل «الفن»، إلى أن تعطي اعتبارًا متأنّيًا للأشكال الخطابية والدعائم والأجهزة التربوية التي يمكن استخدامها لإيصال ذلك اللامرئي بحيث -رجوعًا إلى

بورديو وداربـل- تكون قادرةً بالفعل على «إعطاء 'العين' لأولئك الذين لا يستطيعون 'الرؤية'».

وقد تكون النظريات التي تضيء مثل تلك التدخّلات معقّدةً فعلًا. إلا أنّ نطاق ومدى فعّاليتها يعتمدان على الدرجة التي تستطيع بها مثل تلك النظريات أن تترجم إلى مسائل تعليميةٍ أكثر قابليةً للتوصيل. إنّ مسألة دور النظرية في المتاحف الفنّية ليست مسألةً يمكن طرحها إذًا بشكلٍ تجريدي، إنّها مرتبطةٌ حتمًا بمسائل التعليم في المتحف، وبالتالي بالجماهير المختلفة التي تضمرها وتنتجها مختلف المسائل التعليمية. وهذا يعني أنّ مكان النظرية في متحف الفن يجب اعتباره دائمًا بموجب العلاقة بدور التعليم المدرسي في إنتاج وتوزيع التدريب والكفاءات الفنّية. ويجادل بورديو وداربل في أنّه عندما يفشل النظام المدرسي في العمل بشكلٍ منهجيّ ومنتظمٍ بحيث يتواصل جميع الأفراد مع الفن ومع مختلف طرق تفسيره، فإنّه يتخلى عن مسؤوليةٍ تخصّه وحده، مسؤولية «الإنتاج الجماعي لأفـرادٍ أكفاءٍ لديهم مخططات التصوّر والفكر والتعبير التي هي شرط الاستحواذ على السلع الثقافية» (Bourdieu and Darbel, 1991: 67). ولمّا كان وجـود نظام تعليمٍ يُلبّي هذه المتطلّبات منعدمًا في الوقت الحاضر، فإنّ أيّ محاولةٍ لتجديد فضاء متحف الفن نظريًّا وسياسيًّا يجب أن تلتزم في الوقت عينه بتطوير وسائل التعليم التي سوف تساعد في سدّ الفجوة بين الأنظمة اللامرئية للدلالة التي تبنيها وبين التوزيع الاجتماعي للقدرة على رؤية تلك الدلالات اللامرئية.

القسم الثالث

تقنيات التقدّم

المتاحف والتقدّم: السرد، الإيديولوجيا، الأداء

شبّه توماس هكسلي (Thomas Huxley) في تفسيره أساليب زاديغ فولتير (Voltaire's Zadig) -الذي كان يدهش مستمعيه بقدرته على التعرّف إلى شكل الحيوان من الآثار التي يتركها وراءه- استنتاجاتِ الأخير بـ«النبوءات الاسترجاعية» (Huxley, 1882: 132). وقد استبق هكسلي الاعتراض بأنّ هذا التعبير قد يبدو متناقضًا، فجادل بأنّ المنطق التنبئي يستند إلى الإجراءات عينها، سواءٌ طُبّق بأثرٍ رجعي أو بشكلٍ استشرافي، وذلك لأنّ «جوهر العملية التنبئية» -على حدّ تعبيره- «لا يكمن في علاقته السابقة أو اللاحقة بعجلة الزمن، بل في حقيقة أنّ التخوّف من ذلك هو الذي يقع خارج نطاق المعرفة المباشرة، ورؤية ذلك هي لامرئيةٌ لحاسّة البصر الطبيعية لدى المتكهّن» (المرجع نفسه، ص132). من ثمّ، تبقى العملية بين الحالتين هي عينها، إنّ العلاقة مع الزمن هي وحدها التي تتغيّر.

على الرغم من ذلك، فقد كانت العلاقة بالزمن أمرًا جوهريًا من وجهة نظر مختلف العلوم التاريخية التي تمّ فيها تطبيق هذه الطريقة على مدى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويذهب كارلو غينزبورغ (Carlo Ginzburg) إلى أنّ «منهج زاديغ الذي يهدف

إلى التنبّؤ الاسترجاعي» هو الذي ساد في التاريخ، والجيولوجيا، وعلم الآثار، وعلم المتحجّرات، فحيث لا يمكن تكرار المسبّبات، ليس هنالك كما يقول غينزبورغ «بديلٌ سوى أن نستنتج من الأثر» (Ginzburg, 1980: 23). وعلى الرغم من ذلك، فإنّ غينزبورغ في نقله لـ«منهج زاديغ» بوصفه «نموذجًا معياريًّا تخمينيًّا» يدّعي بأنّه يتحكّم في إجراءات العلوم التاريخية، فإنّه يقلّل قليلًا من التشديد الذي كان هكسلي قد وضعه على القدرات التصوّرية لتلك العلوم. وكما يذهب مارتن رادويك (Martin Rudwick)، فإنّ «أيّ مشهدٍ من الزمن العميق يجسّد مشكلةً أساسية: يجب أن يجعل مرئيًّا ما هو في الحقيقة غير مرئي، وأن يوهمنا بأنّنا شهود عيانٍ لمشهدٍ لا نستطيع رؤيته فعلًا، وبشكلٍ أكثر تحديدًا، فإنّه يجب أن نصبح 'شهودًا افتراضيين' على مشهدٍ اختفى قبل فترةٍ طويلةٍ من وجود أي من البشر لرؤيته» (Rudwick, 1992: l).

إنّ المشكلة التي يطرحها رادويك هنا تتعلّق بتشكّل التخصّصات الحديثة بعصور ما قبل التاريخ، وربّما كان علم المتحجّرات هو أكثرها أهمّيةً باعتبار دوره في الوصل بين الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي، وبالتالي التوسّط بين السرديات المعنية بتاريخ الأرض وبين تلك التي تسرد تاريخ الحياة على الأرض. تبعًا لذلك، يتطلّع رادويك لما أنجزه كوفييه لإيجاد نموذجٍ من الإجراءات الجديدة التي جاءت لتميّز هذه التخصّصات. فعبر تمكين إعادة تركيب أشكال الحياة المنقرضة على أساس بقاياها التشريحية، تمكّن كوفييه من جلب مجموعةٍ جديدةٍ وكاملةٍ من الأشياء نحو مجال الرؤية. وكما يقول

رادويك، «قدّم إثبات حقيقة الانقراض، لا سيّما من خلال كوفييه، للمرّة الأولى المادّة الخام لتأليف الرسوم التوضيحية التي من شأنها أن تُصوِّر المشاهد بشكلٍ له دلالة. والملفت هنا أنّها تختلف عن أكثر أجزاء العالم الحاضر غرابةً» (Rudwick, 1992: 56).

ويقترح هكسلي في وصف منهج زاديغ لفظًا جديدًا ـ «مفترِضًا وجود مثل هذه الكلمة وهي «عـرّاف الماضي» (backteller)ـ كأفضل طريقةٍ لوصف إجراءات «النبي الاسترجاعي» الذي «يؤكّد بأنّه منذ ساعاتٍ أو سنواتٍ كثيرة، كان يحدث كذا وكذا» (Huxley, 1882: 133). وفي الوقت الـذي نشر هكسلي مقالته في **العلوم والثقافة** (*Science and Culture*)، كانت شخصية شيرلوك هولمز لكونان دويـل (Conan Doyle) ـأكثر «عرّافي الماضي» تأثيرًا ربماـ في طور تأسيس سمعتها على صفحات مجلّة **ذا ستراند** (*The Strand*). وكما جادل غينزبورغ، فإنّ مناهج الأدب البوليسي بوصفه شكلًا سرديًا مبنيًّا حول توفير عديدٍ من القرائن وفكّ رموزها بعد ذلك هي مماثلةٌ لتلك العلوم المحكومة من قِبل النموذج التخميني الأصلي. وفي استعراضٍ مطوّلٍ لمناقشة هذا النوع السردي، تمّ إبراز أوجه التشابه بين مناهج هولمز ومناهج العلوم الطبّية (انظر: Sebeok and Umiker-Sebeok, 1983). ولكنّ علاقة مناهجه بالعلوم التاريخية واضحةٌ أيضًا، فهنا يجب على المحقّق ـبالضبط مثل عالِم المتحجّرات القديمةـ أن يعيد أحداثًا سابقة (وهي الجريمة) استنادًا لآثارها، ومثلما هي الحال بالنسبة إلى عالِم المتحجّرات القديمة، قد تكون العظام هي كلّ «الآثار المتبقّية» لهذا الغرض. إنّ «شُرطيّ

المباحث»، كما يوضح هكسلي، «يكتشف اللصّ من العلامات التي خلّفها حذاؤه، ومن خلال عمليةٍ عقليةٍ متطابقةٍ مع تلك التي رمَّم كوفييه بها حيوانات مونمارتر (Montmartre) المنقرضة من خلال بقايا عظامها» (Huxley, 1895: 45-6).

ولكن إذا كان شرطي المباحث هو «عـرّاف الماضي»، وإذا كان فنّ القصّة البوليسية، كما جـادل بوريس إيشينباوم (Boris Eichenbaum)، محكومًا بالبناء الارتجاعي، فإنّ تأثير ذلك في القارئ في الحالة المثالية هو تسييره من خلال السرد بأكبرِ قدرٍ ممكنٍ من السرعة، يدفعه عشقٌ مَرَضيٌّ للمعرفة (epistemophelia) غير قابلٍ للإشباع حتى يعرف أخيرًا «مـن هو المجرم» (انظر: Eichenbaum, 1971). وقد تكون آليّة سرد الأدب البوليسي هي النظر إلى الوراء باستمرارٍ لأنّه يستنتج الأسباب من مفاعيلها، مظهرًا للعيان الجريمة والمجرم من خلال تتبّع الآثار التي تركها وراءه، ولكنّها آليةٌ تنقل القارئ باستمرارٍ إلى الأمام.

وكان المتحف «عرّافًا آخر للماضي»، آلية سرد، مع خصائص مشابهة لما ذكرناه آنفًا، ففي الزمن العميق المُسْتَحْدَث للجيولوجيا وعلم الآثـار وعلم الحفريات القديمة، أُدخلـت أشياء معرفيّة جديدة في مجال الرؤية العلمية، ومنح المتحف رؤيةً عموميةً لهذه الأشياء المعرفيّة. ولم يكن المتحف هو الوحيد في ذلك بالتأكيد، فمع حلول العام 1830، كانت إعادة التركيب التصويري المتخيّل لأشكال الحياة ما قبل التاريخ ومشاهدها متاحةً على نطاق واسع. ولكنّ جعل الماضي مرئيًا في شكل إعادة البناء المستندة للأدوات

(artefactual) أو لآثار العظام (osteological)[74] تمّ في المتحف وشقيقه المعرض. كما تمّ في المتحف أيضًا تنظيم هذه الأشكال الجديدة من الماضي لتكون آلية سردٍ ارتبطت معًا -عبر وسائل تقنيات تشييدٍ ارتجاعيّة- في تسلسلٍ يؤدّي من بدايات الزمن إلى الوقت الحاضر.

ولكن ما الذي يمكننا أن نستنتجه من كلّ هذا؟ الجواب الأيسر هنا هو أنّه مع زيادة تأثير الفكر التطوُّري فإنّ المتاحف أصبحت تجسّد أو تمثّل على نحوٍ متزايدٍ إيديولوجيات التقدّم التي تغطّي على الفهم الحقيقي لعلاقات زوّارها بشروط وجودهم الاجتماعي، في حين أنّها تجنّدهم في الوقت عينه بوصفهم «ذواتٍ تقدّمية»، بمعنى أنّها تحدّد لهم مكانًا وهويّةً فيما يتعلّق بعمليات التقدّم المستمرة. ويتطلّب هذا الفهم تفسير ترتيب الأشياء داخل المتاحف بوصفها ناتجةً عن بنيةٍ عقليةٍ تحقّق سطوتها على الفرد من خلال التأثيرات اللاوعية للاعتراف وعدم الاعتراف التي تؤدّي إليها تلك البنية. وتقلّل هذه النظرة من أهمّية التأثيرات الناتجة عن مادّية المتحف بحدّ ذاتها وعن تنظيم ممارساته، فهي تنظر إلى المجال الأدواتي

---

(74) كانت أولى عمليات إعادة بناء الديناصورات بالحجم الطبيعي والتي تمّت على الملأ هي تلك المصمّمة للحدائق التابعة لقصر البلّور، وقد تم نقلها لسيدينهام بعد العام 1851. وقد أشرف ريتشارد أوين على عملية تصميمها وتركيبها، وهو الذي كان رسمه (depiction) (وهو تعبيرٌ صاغه في العام 1841) للديناصورات يهدف إلى دحض وجود آلية التحوّل التي تعتمد عليها نظرية لامارك الارتقائية. لمزيدٍ من التفاصيل، انظر ديزموند (Desmond, 1982)، رادويك (Rudwick, 1992)، وستوكنغ (Stocking, 1987).

لتركيبات المتحف بوصفه مجرّد وسيلةٍ أو طريقةٍ من بين كثيرٍ من الوسائل والطرق الممكنة التي تؤثّر من خلالها بنيةٌ عقليةٌ معينةٌ في مجال الذاتية، ما يعني أنّ آثار هذه البنية هي عينها مهما كانت الوسيلة المستخدمة لتحقيق ذلك. وأريد أن أقترح هنا طريقةً أفضل للنظر إلى هذه المسألة، وهي أن ننظر لآلية المتحف السردية بوصفها توفّر سياقًا لتحقيق أداءٍ جسدي وعقلي معًا في الوقت عينه (وبطرقٍ تشكّك بمقتضيات مثل تلك الازدواجية)، بمقدار ما يتمّ تحقيق السرد التطوُّري الذي يقدّم ذلك الأداء مثالًا ملموسًا عليه مكانيًّا في شكل المسارات التي يكون متوقَّعًا من الزائر أن يسلكها كاملةً، أو يُلزم بها في كثيرٍ من الأحيان.

وفي حين أنّ الفرق بين هذين المنظورين قد يبدو بسيطًا من منظورٍ اختباري، فإنّ القضايا النظرية الواقعة على المحكّ هنا هي على قدرٍ كبيرٍ من الأهمّية. فهل تعمل الثقافة كي تؤمّن نفوذها على أشكال الفكر والسلوك من خلال عملية البُنى العقلية (التمثيلية) التي يُنظَر إلى تكوينها بوصفه تكوينًا غير متغيّرٍ عبر مختلف مجالات تطبيقها؟ وهل يكون من الأفضل بدلًا من ذلك النظر للثقافة باعتبارها حشدًا من التكنولوجيات التي تشكّل نماذج الفكر والسلوك بالطرق التي تعتمد على الميزات الشبيهة بالأدواتية لآلياتها؟ إنّ وراء هذه الاختلافات، بطبيعة الحال، وجهات نظرٍ مختلفة للفرد: الفرد بوصفه الأساس الثابت لكلّ الأفكار والخبرات الحياتية، أي الفرد بوصفه ذاتًا، أو الفرد بوصفه نتاجًا أداتيًّا لتقنياتٍ متمايزةٍ تاريخيًّا وتساهم في تشكيل الشخص.

المشي المُنظّم بوصفه ممارسةً ارتقائية

جادلتُ آنفًا في أنّ المتحف يقدّم لنا -إذا ما نظرنا إليه بوصفه «عرّافًا للماضي»- رؤيةً مرمّزةً اجتماعيًّا للأزمان المختلفة التي ينظّمها، فهو يقدّم مثالًا ملموسًا بشكلٍ مادي «للنبوءات الاسترجاعية» المتعلّقة بمختلف علوم التاريخ وما قبل التاريخ، ويجسّدها في سلسلةٍ مترابطةٍ من الأحداث -الطبيعية والبشرية- التي تمضي قدُمًا إلى زمن الحضارة الحالي الذي يُعتبَر ذروتها والنقطة التي تعطي لهذه التسلسلات المترابطة قابليةً للفهم الاسترجاعي. وقد اختلفت الدرجة التي كانت فيها الآلية السردية قابلةً للملاحظة ضمن تصميم متاحف معيّنة وتخطيطها. ويرجع هذا جزئيًّا إلى أنّ بعض مجموعات المتاحف في القرن التاسع عشر كانت موجودةً سابقًا وتمّت إعادة تشييدها بشكلٍ جديد، ولكن ظلّ كثيرٌ منها يحمل آثارًا من نظام تصنيفٍ سابق. وبالمقدار ذاته من الأهمية، أدّت تخصّصية المتاحف إلى أن تركّز متاحف معينةٌ على تسلسلٍ معينٍ ضمن آلية السرد الشاملة للمتحف، على الرغم من أنّ قابلية ذلك التسلسل للفهم كانت تعتمد على النظر إليه في ضوء التسلسلات المرتبطة بأنواعٍ أخرى من المتاحف. أي أنّ نتائج العلاقات بين الأزمنة التي تمثّلها تلك التسلسلات كانت متبادلةً في ما بينها.

ويتّضح ذلك من الطريقة التي رأى بها جورج براون غود في أواخر القرن التاسع عشر العلاقات بين متاحف التاريخ الطبيعي ومتاحف الأنثروبولوجيا والمتاحف التاريخية والمتاحف الفنية، وكان ممّا قاله عن متحف التاريخ الطبيعي:

إنّ متحف التاريخ الطبيعي هو بمثابة مستودعٍ للأشياء التي تُوضح قوى وظواهر الطبيعة ـ الوحدات التي تمّت تسميتها والمدرجة ضمن ثلاث ممالك: الحيوانية، النباتية والمعدنية ـ وللمعلومات التي توضح أصلها في الزمن (أو التأريخ العرقي)، بالإضافة إلى أصلها الفردي وتطوّرها، ونموّها، ووظيفتها، وهيكليتها، وتوزيعها الجغرافي في الماضي والحاضر، بالإضافة أيضًا إلى علاقة بعضها مع بعض، وتأثيرها في بنية الأرض والظواهر الملاحظة عليها!

(Goode, 1896: 156)

ويتّصل سرد التاريخ الطبيعي مع سرد التاريخ البشري على ضوء حقيقة أن «متاحف التاريخ الطبيعي والأنثروبولوجيا تلتقي في منطقةٍ مشتركةٍ هي الإنسان، فتتناول الأولى عادةً «الإنسان وعلاقاته مع غيره من الحيوانات، والثانية علاقاته مع البشر الآخرين» (Goode, 1896: 156). ويجادل غود بعد ذلك بأنّ متحف الأنثروبولوجيا يتضمّن «قِطعًا تبيّن التاريخ الطبيعي للإنسان، وتصنيفه في الأعراق والقبائل، وتوزيعه الجغرافي في الماضي والحاضر، وأصل فنونه وصناعاته وتاريخها وأساليبها، وآرائه، ولا سيّما بين الشعوب البدائية وشبه الحضارية» (المرجع نفسه، ص155). ويتمّ استدعاء سرديات الأركيولوجيا هنا لسد الفجوة بين مجالات الأنثروبولوجيا ومجالات التاريخ، وذلك بمدّ متحف الأنثروبولوجيا اهتماماته لتشمل أركيولوجيا ما قبل التاريخ، في حين يمدّ متحف التاريخ اهتماماته نحو الزمن الماضي لتشمل اهتمامات الأركيولوجيا التاريخية.

أمّا بالنسبة إلى المتحف التاريخي الاعتيادي، فإنّ الغرض منه هو الحفاظ على «تلك الأشياء المادّية التي ترتبط بالأحداث في تاريخ الأفراد أو الدول أو الأجناس، أو التي توضح حالتهم في فتراتٍ مختلفةٍ من حياتهم الوطنية» (المرجع نفسه، ص155). وأخيرًا، فإنّ متحف الفنون هو مثل متحف التاريخ، ولكن بتوجّهٍ تخصّصي. وذلك لأنّ «المجموعات الفنّية الكبرى وبطريقةٍ تختصّ بها عن غيرها لا تمثّل فحسب المراحل المتعاقبة في التقدّم الفكري لأجناس الإنسان المتحضّرة ومشاعرهم وشغفهم وأخلاقهم، بل تمثّل أيضًا عاداتهم وأعرافهم ولباسهم وأدواتهم والأكسسوارات الصغيرة في ثقافتهم، والتي لم تكن لتُسجّل لولا تلك الآثار الفنية» (المرجع نفسه، ص154).

الخلاصة إذًا أنّ كلّ نوعٍ من أنواع المتاحف هو بمثابة فصلٍ ضمن قصّةٍ طويلة، وكلّ فصلٍ يدفع باتّجاه نقطةٍ نهائيةٍ معينةٍ هي في الوقت عينه النقطة التي يبدأ منها الفصل التالي له. ومثل قارئ روايةٍ بوليسية، فإنّ تلك هي النقطة النهائية التي تُوَجَّه إليها حركة الزائر. والقضية هنا ليست مجرّد قضية تمثيل، بل على العكس من ذلك، فإنّ وصول الزائر إلى نقطة بلوغ ذروة السرد في المتحف هو أمرٌ يتعلّق بأداء عملٍ بمقدار ما يتعلّق بفعل نظر. لقد اتّخذت آلية السرد التي تتوفّر عليها «عِرافة الماضي» الخاصّة بالمتحف شكل المسار الذي يتطلّب إكماله الضرورة والاستعجال. وهكذا، اشتكى ألفريد والاس (Alfred Wallas) من أنّ استفادة الزوّار العابرين في متاحف التاريخ الطبيعي تكون في كثيرٍ من الأحيان أقلّ ممّا يجب، لأنّه ـكما لاحظـ كان

من المستحيل عليهم تقريبًا «أن يتجنّبوا الرغبة في الذهاب باستمرارٍ لرؤية ما يأتي بعد ذلك» (Wallace, 1869: 250).

ونادرًا ما كان هذا الجانب من آلية السرد المتحفية مرئيًّا بالكامل في أيّ مؤسّسةٍ معينة، فمثلما جُمعت في معظم الأحيان مقتنيات المتاحف من مجموعاتٍ سابقة، لم يكن كثيرٌ من المباني التي استضافت المتاحف العامّة الجديدة مشيّدًا خصّيصًا لهذا الغرض. وتشير دراسة مارسين فابيانسكي (Marcin Fabianski) لتاريخ عمارة المتحف، إلى أنّه حتّى أواخر القرن الثامن عشر، لم يكن يُنظر إلى المتحف بوصفه مؤسّسةً ثقافيةً محدّدةً في حاجةٍ لمعمارٍ مميّزٍ خاصٍّ بها (انظر: Fabianski, 1990). وكانت العادة قبل تلك الحقبة أن يتمّ وضع مجموعاتٍ قيّمةً في مبانٍ جرى تصميمها لمجموعةٍ متنوّعةٍ من الأغراض التعليمية والعلمية والفنّية، استمدّت مبادئها المعمارية الرئيسة من الأشكال التقليدية المرتبطة بتلك الأغراض. وحتّى حين تمّ تصميم المباني بشكلٍ مخصّصٍ مع أخذ وظيفة المتحف بالاعتبار، فإن ذلك غالبًا ما انطوى على مزيجٍ من العناصر الوظيفية والتقليدية. لقد اعتمد تصميم شينكل لمتحف ألتيس، كما يقول أنطوني فيدلر (Anthony Vidler)، على مزيجٍ من مبدأين أرّخا وخلّدا الفنّ معًا: «تسلسل الغرف المتّصلة المميّز للقصر الذي تمّ تحويله إلى متحفٍ والذي يستجيب لعرض الأشياء بالترتيب الزمني، ثمّ معبد الذاكرة أو مدفن العظماء (Pantheon)، وهو شعار روما، كما أنّه أيضًا شعارٌ للطبيعة الفوق-تاريخية المطلقة لصفة الجمال، وهو تذكيرٌ بطبيعة 'الفن' في العمل الفنّي التاريخي» (Vidler, 1992: 92).

إلا أنّه عندما تمّ بناء المتاحف بشكلٍ مخصّص، فإنّ الالتزام بتزويد الزائر بمسلكٍ خطّي يمكن من خلاله إنجاز مسارٍ تطوّري للحياة كان قويًّا. وكان استمرار تأثير ذلك الالتزام في القرن العشرين واضحًا في الخطّة التي اقترحها بار (Parr) لمتحف التاريخ الطبيعي والتي كان من شأنها -ضمن أمورٍ أخرى- أن تقدّم «المضيّ المفتوح في خطٍّ مستقيمٍ يمثّل الاشتقاق التاريخي لشكل وخصائص الأشياء الفردية»:

> سيدخل الزائر إلى المتحف من النهاية الضيّقة لقاعةٍ طويلةٍ مخصّصةٍ لعرضٍ شبه تاريخي لتنظيم الطبيعة. وهنالك ستتمّ محاولةٌ لتوضيح بنية المادّة وسلوك مكوّناتها الأساسية. ويتبع ذلك عرضٌ لمجموعةٍ مختارةٍ من العناصر النقية بشكلٍ طبيعي والمركّبات النقية والمعزولة من هذه العناصر، والتي نسمّيها المعادن، ويتبع ذلك عرضٌ لطريقة تشكّلها وتبدّلها. ومن التعدين ننتقل إلى تشكّل وتركيب وتحوّل الصخور... وبعد أن يكمل المرء استعراض موادّ الأرض، فإنّه سينتقل إلى القوى الجيوفيزيائية التي تعمل مع هذه الموادّ وعليها، والآليات التي تعمل عبرها، والنتائج التي تؤدّي إليها... ثم تحملنا الخطوة التالية إلى أبسط تجلّيات الحياة وأكثرها بدائية، وبالاستمرار نزولًا الى نهاية القاعة، فإنّنا سوف نصل أخيرًا إلى مكان الإنسان في نهاية التسلسل.
>
> (Parr, 1959: 15)

تقتبس سوزان باك - مورس (Susan Buck-Morss) في دراستها مشروع الأروقة (*Passagen-Werk*) لوالتر بنيامين، فقرةً من بانوراما

(Panorama) لدولف شترنبرغر (Dolf Sternberger) فيها تبسيطٌ تصويريٌ لنظرية داروين في الارتقاء، تشتمل على سلسلةٍ مرتّبةٍ ومتتابعةٍ لأنواع الوجوه التي تصوّر «التطوّر الطبيعي» من القرد إلى الإنسان، قيل إنّها تعمل بمثابة «بانوراما للارتقاء» بتنظيم العلاقات بين التاريخ ما قبل البشري والتاريخ البشري، والعلاقات بين مختلف الأعراق ضمن التاريخ البشري، بحيث «تستطيع العين وعين العقل أن تنزلقا من دون عوائق، صعودًا ونزولًا، ذهابًا وإيابًا، عبر الصور، وهي نفسها 'ترتقي'» (Buck-Morss, 1990: 67) . وبطريقةٍ مماثلة، شُيّد متحف التاريخ الطبيعي الذي تصوّره بار معبرًا يستطيع الزائر أن يعيد رسمه بتقفّي أثر المراحل التي ترتقي عبرها المعروضات من مادّةٍ جامدةٍ إلى شكلٍ بسيطٍ من الحياة، وبعد ذلك إلى أشكال الحياة الأعلى.

كانت مبادئ واهتماماتٌ مماثلةٌ واضحةً في الاقتراح الذي قدّمه هنري بِيتْ ريفرز (Henry Pitt Rivers) إلى الجمعية البريطانية في العام 1888 لتشييد قاعةٍ مستديرةٍ أنثروبولوجية كشكلٍ يناسب بخاصّةٍ الترتيبات الارتقائية للعروض الأنثروبولوجية. وكان هذا الاقتراح يستند -في جزءٍ منه- إلى مقترحات وليام فلاور لعروض التاريخ الطبيعي، وقُدِّم بديلًا لمبادئ العروض الجغرافية- العرقية[75]، وكان

(75) لقد ناقشتُ بالفعل مقترحات فلاور لعروض التاريخ الطبيعي في الفصل الأول. للحصول على تفاصيل العلاقات بين بيت ريفرز وفلاور ومقترحات كليهما لترتيب معروضات المتحف، انظر تشابمان (Chapman, 1981).

على القاعة المستديرة الأنثروبولوجية أن تقدّم إدراكًا مكانيًا للعلاقة بين التقدّم والتمايز:

> إنّ الدوائر المتّحدة المركز لمبنى دائري تكيّف نفسها من خلال حجمها وموقعها من أجل عرض تنويعاتٍ متزايدة من الترتيبات الارتقائية. ففي الدائرة الداخلية، سوف أضع الأدوات وغيرها من القطع الأثرية من فترة العصر الحجري القديم، مع ترك بقعةٍ في الوسط الفعلي لبقايا أثرية لرجل العصر الجيولوجي الثالث عندما يتمّ اكتشافه. إنّ الأشكال البسيطة لحقبة العصر الحجري القديم لن تحتاج إلى مساحةٍ أكبر ممّا يمكن أن توفّره أصغر دائرة. ثم يأتي العصر الحجري الحديث تاليًا في الترتيب، والأنواع المتزايدة ستحتاج إلى أن تملأ دائرةً أوسع. وسيحتاج العصر البرونزي إلى دائرةٍ أكبر من ذلك. ويليه العصر الحديدي المبكّر وفيه أيضًا سيتطلّب تزايد عدد الأشكال مساحةً أكبر، وتأتي بعده آثار العصور الوسطى... وهكذا دواليك، حتّى تأتي الدائرة الخارجية التي ستتضمّن عيّناتٍ من فنونٍ حديثةٍ يكون من الممكن إدراجها في سلسلةٍ متواصلةٍ مع آثار العصور القديمة.
>
> (Pitt Rivers, 1891: 117)

كان بِيت ريفرز منجذبًا إلى هذا الترتيب بسبب أنّه يعِد بجعل الزائر أكثر اعتمادًا على نفسه من خلال تهيئته (أو تهيئتها ـ ولكن بعد إعادة النظر فحسب) بوسائل يصبح بموجبها ذاتيّ التعلّم بشكلٍ متزايد. كان معنى كلّ مادّة ـويشمل ذلك المعنى وفقًا لبِيتْ ريفرز

تعيين مكانها ضمن تسلسلٍ ما- مرئيًّا بسهولةٍ وقابلًا للتعلّم بمجرد تتبّع مساراته:

> ومن خلال ترتيبٍ كهذا، لن تكون لدى أقلّ الطلاب تعليمًا الفرصة للسؤال عن تاريخ أيّ شيءٍ يدرسونه: عليهم ببساطة أن يراقبوا بُعْدَه عن وسط المبنى، وأن يتتبّعوا الأشكال المتشابهة باستمرارٍ ليصلوا إلى مصدره.
>
> [76](Pitt Rivers, 1891: 117)

بالنسبة إلى هذه المفاهيم، يتّضح مدى أهمّية أن تكون رسالة المتحف قابلةً للإدراك أو التلخيص ضمن ومن خلال نشاط الزائر البدني من اقتراح ف. و. رادلِر (F. W. Rudler) لجعل تدرّج الارتقاء البشري قابلًا لأن يؤدّى بصورةٍ أمثل. وقد سجّل محضر المناقشة التي أعقبت عرض ورقة بِيتْ ريفرز في الجمعية البريطانية تصوّرات رادلِر للحدود الأدائية للقاعة المستديرة الأنثروبولوجية والوسائل التي يمكن التغلّب من خلالها على تلك الحدود:

> بالنظر إلى الدائرة المركزية التي تمثّل فترة العصر الحجري القديم، سيخطر للمرء أنّه لن يحرز أيّ تقدّم بالمشي حولها لكونها دائرةً

(76) هـذا لا يعني أن توقّعات بيت ريفرز أثبتت صدقيتها عبر التجربة. يعترض و. هـ. هولمز، رئيس قسم الأنثروبولوجيا في متحف الولايات المتحدة الأميركية الوطني - في دفاعٍ حماسيٍّ عن مبادئ العروض الجغرافية العرقية وعن هذا النوع من الترتيب المتشارك في المركز والذي اقترحه بيت ريفرز، لأنّه سيكون غالبًا «محيّرًا للغاية للجميع عدا الطالب المتدرّب، وبعيدًا بشكلٍ تامٍّ عن استيعاب الزائر العادي» (Holmes, 1902: 360).

مغلقة. عليك المرور عبر قفزةٍ إلى الدائرة التالية التي تمثل العصر الحجري الحديث، وأنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ فجوةً كبيرة ظهرت بين الفترتين نشأت فحسب من جهلنا. لقد بدا له أنّ دوّامةً لولبيةً ستكون ترتيبًا أفضل إلى حدٍّ ما من سلسلةٍ من الدوائر.

(Pitt Rivers, 1891: 122)

لقد اقترح باتريك غيديس (Patrick Geddes) تصوّرًا مماثلًا كجزءٍ من مقترحاته لإعادة تصميم الحيّز الحضري لمدينة دنفرملاين (Dunfermline) وفقًا لمبادئ الارتقاء. وأشار إلى أنّه يجب أن تتضمّن المدينة سلسلةً من المواقع التاريخية المرتبط بعضها ببعض، مصوِّرةً تاريخها من حقبة العصور الوسطى إلى حقبة العصر الحديث وتربط في كلّ مرحلةٍ ذلك التاريخ بميولٍ أوسع من التطوّر الارتقائي. آخر هذه المواقع مبنًى مكرّسٌ لتاريخ دنفرملاين في القرن التاسع عشر وكان مخطّطًا له أن يبلغ ذروته في سلّم الارتقاء الحلزوني (Stair of Spiral Evolution) الذي يتيح الوصول إلى برج النظرة التوقّعية «والذي نستطيع النظر منه خلفًا إلى المدينة التاريخية القديمة وأمامًا إلى مستقبلها» (Geddes, 1904: 161).

ستساعد مقارنتان هنا على تبيان ما أقصد. المقارنة الأولى توفّرها الطريقة التي ينظّم بها متحف كارنافاليه (*Musée Carnavalet*) في باريس في ترتيباته الحالية مسار الزائر على شكل سردٍ متقطّعٍ (ruptured narrative) يتناقض بشكلٍ ذي دلالةٍ مع السرد السلس الارتقائي والمتواصل الذي افترض بِيتْ ريفرز أنّه ضروريٌّ لمهمّة المتحف التربوية. ويتضمّن متحف كارنافاليه ضمن سعيه لتصوير

تاريخ باريس وشعبها مجموعةً من أنواعٍ مختلفةٍ من المصنوعات. وبشكلٍ أكثر وضوحًا، يتمّ استذكار تاريخ المدينة عبر اللوحات المعاصرة للأحداث التي تصوِّرها. وبما أنّ هذه اللوحات تنتمي إلى الحقبة التي تشير إليها وتمّ تصويرها على أنّها قوًى تاريخيةٌ نشطةٌ في تلك الحقبة، فإنّها تعمل بوصفها جزءًا من التاريخ ومن تمثيلاته على حدٍّ سواء[77]. ترافق اللوحات مجموعةٌ من المصنوعات التي تتّخذ تاريخيتها مناحي هجينةً مشابهة. في بعض الحالات، تمّ اختيار القطع المعروضة بسبب ارتباطها بأحداثٍ تاريخيةٍ معيّنة: مفاتيح سجن الباستيل (Bastille)، على سبيل المثال. وفي حالاتٍ أخرى، كانت وظيفة القطع هي عرض علامات التاريخ، فهي تحمل بصمة التاريخ بوصفها نصًّا -على شكل رسائل ثوريةٍ ملهمةٍ على منضدة لعب الورق، على سبيل المثال- يصبح الماضي من خلالها قابلًا لفكّ رموزه.

يصاحب مجموعة اللوحات وغيرها من المصنوعات التاريخية داخل كلّ غرفةٍ إذًا عددٌ من البيانات المفصّلة التي تلخّص أهمّ الأحداث في الحقبة المعنيّة وتوضح علاقات بعضها مع بعض، وكذلك صِلاتها بالفترات السابقة أو اللاحقة لها. وبهذه الطريقة،

(77) لكن في غرفٍ أخرى، يتمّ منح اللوحات وظائف مختلفةً تمامًا. هناك إذًا عددٌ من الأروقة المتواصلة التي يتمّ فيها عرض اللوحات بسبب مكانتها في تاريخ الفن عوضًا عن كونها أجزاء من تواريخ أكثر عموميّةً، اجتماعيةً كانت أم سياسية. هذا التناقض، على أيّ حال، هو ناتجٌ عن التوتّر الذي ينشئه مع الأشكال الأكثر تقليديةً للمعرض الفني. وكان متحف كارنافاليه مبتكرًا بشكلٍ مماثلٍ في معارضه الخاصة: انظر ميتشل (Mitchell, 1978).

فإنّ المتحف يعمل بصفته مجموعةً من العناصر السرديّة التي يكون الزائر قادرًا على أن يتمرّن عليها باتّباع الأسهم التي تشير إلى كيفية المضيّ قدُمًا عبر الغرف في تسلسلها الصحيح. وبما أنّ هذا التدرّب يجري وسط تمظهرات الواقع عبر الموادّ المصنوعة، فإنّه يعمل على شرعنة السرد المألوف للأمّة الفرنسية. وعادةً ما يتضمّن ذلك لحظة قطعٍ -هي الثورة- يتمّ إعطاؤها بُعدًا أدائيًّا، فمن أجل الانتقال من فترةٍ ما قبل الثورة إلى فترة الثورة، على الزائر أن يمرّ من مبنًى (فندق كارنافاليه the Hôtel Carnavalet) إلى آخَر (فندق لو بيلوتييه دو سان فارجو the Hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau) عن طريق رواقٍ يربط بين هاتين الفترتين، ويفيد في الوقت عينه كفاصلٍ بينهما، وبالتالي فإنّه يدخل أيضًا عنصر قطعٍ في خطّ سير الزائر.

أمّا مثالي الثاني، فهو مشتقٌّ من مناقشة لي راست براون (Lee Rust Brown) للأنماط المتعلّقة بتصميم حديقة النباتات (Jardin des Plantes) في باريس في العام 1830، والتي وفّرت استكمالًا مشائيًّا وتحقيقًا في الوقت عينه لنظام التصنيف الذي يحكم ترتيب المعروضات في متحف التاريخ الطبيعي (Muséum d'histoire naturelle). ويجادل براون بأنّ عرض العيّنات داخل المتحف تمّ بطريقةٍ محسوبة لجعل نظام التصنيف الذي حكم ترتيبها واضحًا للزائر:

> أصبحت أشكال التصنيف الخفية في العادة مرئيةً للعامّة من خلال تقنيات وسائل العرض المختلفة: الخِزانات الجدارية، طاولات العرض، أصص النباتات، مجموعاتٌ من أقفاص حديقة الحيوان،

وحتّى الكتب في المكتبة. وقد أطّرت هذه التجهيزات التنسيق المتّبع لنماذج معيّنة، فعملت بوصفها نوافذ شفّافة يستطيع الزائر من خلالها أن «يرى» تصنيفات الفصائل والرتب والصفوف.
(Brown, 1992: 64)

وكان ذلك ينطبق بشكلٍ خاصٍّ على رواق التشريح المقارن، بإشراف كوفييه، الذي فتح الطّبيعة على مصراعيها منذ افتتاحه في العام 1806 من أجل أن يكشف عن المبادئ الداخلية لتنظيمها. وقد رافق ترتيب الهياكل العظمية في صفوفٍ عيّناتٌ محفوظة وفُتحت أجسادها لتكشف عن الأعضاء والأجهزة الداخلية التي توضح الأساس الخفيّ لتشابهها الخارجي، بالإضافة إلى مجموعاتها التصنيفية. وكانت «أروقة كوفييه»، كما تقول دوريندا أوترام (Dorinda Outram) «مليئةً بالأشياء التي يُنظر ليس إليها وإنما داخلها»، إذ يتيح تصويرها «للجمال البكر وتنظيم الطبيعة المتشابك» للمتحف بأن يعمل بوصفه «يوتوبيا متاحة»، تصويرًا لنظام الطبيعة والوفرة التي يمكن أن تكون بمثابة ملجإٍ من اضطرابات الثورة (Outram, 1984: 176, 184).

وبالمثل، فإنّ تخطيط الممرّات في حدائق النباتات كان ـ كما يقول براون ـ «وسائل تقنيةً ذات أهمّيةٍ خاصّةٍ» في توصيف المسارات التي يستطيع الزوّار بمرورهم من نباتٍ إلى آخر بتسلسلٍ يعتمد على تشابهها بعضها مع بعض، أن يشاهدوا وينجزوا عبرها مبادئ التصنيف الكامنة وراء التاريخ الطبيعي قبل الارتقائي. ومن خلال التمشّي عبر مسارات المشي والانتقال من مسكبة زهورٍ إلى أخرى، يستطيع الزائر أن يتحرّك ويقرأ من «فصيلةٍ إلى فصيلة،

ومن رتبةٍ إلى رتبة، ومن صفٍّ إلى صفٍّ» في شكلٍ من أشكال الممارسة التي كانت في جوهرها ممارسةً عقليةً وبدنيةً في الوقت عينه. ويقول براون عن مسارات المشي: «كانت هذه وسائط لانتقالٍ بدني وفكري: فهي بحدّ ذاتها كانت 'خاليةً' وفارغةً من الأشكال المرئية، ولكن كان المرء يمرّ بواسطتها عبر المملكة النباتية تمامًا مثلما لو كان 'يفكّر عبر خطواته' في ترتيبٍ تصنيفي للمعلومات» (Brown, 1992: 70).

ها هنا إذًا بيئةٌ عرْضيةٌ وأدائيةٌ معًا، بيئةٌ تجعل المبادئ التي تحكمها واضحةً بواسطة وعبر مخطّط المسار الذي تنظّمه. وعلى الرغم من ذلك، وفي حين أنّها كانت بيئةً لم تفتقر إلى البعد الزماني، فإنّها لم تنظّم الوقت على شكل سلسلةٍ متتاليةٍ لا رجوع فيها. وكما يقول براون، فإنّ «'التاريخ' في مصطلح 'التاريخ الطبيعي' هو تاريخٌ يصف الطبيعة كما هي في الوقت الحاضر، فيقيس تدهور الطبيعة وانتعاشها (أو بتعبيرٍ أدقّ، انحلال الطبيعة وإعادة تكاملها) بالإحالة إلى المثال الأعلى للبنية الكلّية، وهو مثالٌ وجد له تمثيلًا مؤقّتًا في الفهارس، والخزائن، والحدائق» (Brown, 1992: 77). وعلاوةً على ذلك، وفي حين نظّم هذا السرد وأطّر التجربة الكلّية للزيارة، فإنه لم يغنِ خطّ سير الزائر، حيث تطغى البنى التزامنية لتنظيم الطبيعة الراهن.

وعلى النقيض من ذلك، ففي العقود المتأخّرة من القرن التاسع عشر، أصبحت تحكم مسار الزائر ضمن معظم المتاحف سلسلةٌ ارتقائيةٌ متتاليةٌ لا رجوع فيها. وحيث لم يكن الأمر كذلك، تمّ حثّ

المتاحف على إعادة ترتيب نفسها لتحقيق ذلك الغرض[78]. وإذا كانت الابتكارات المنهجية الأساسية في جيولوجيا وبيولوجيا وأنثروبولوجيا القرن التاسع عشر قد تمثّلت في تزمينها للاختلافات المكانية، فإنّ إنجاز المتحف هو تحويل ذلك التزمين إلى ترتيبٍ مكاني. وقد ثمّن وليام ويويل (William Whewell) هذا الجانب من عمل المتحف عندما لاحظ بمناسبة المعرض الدولي أنّه قد سمح «لطفولة الأمم، وشبابها، وكهولتها، ونضجها» بأن تُعرض في وقتٍ واحد، مضيفًا أنّه «عبر إلغاء المسافة التي تفصل بين الأمم المختلفة، فإنّنا ننتِج أيضًا مشهدًا يتلاشى فيه الوقت الذي يفصل مرحلةً من تقدّم أمّةٍ معينةٍ عن مرحلةٍ أخرى» (Whewell، ذُكر في: Stocking 1987: 5-6). وفي الواقع، فإنّ المتحف بدلًا من أن يلغي الزمن، يضغطه بحيث يجعله مرئيًّا وقابلًا لأدائه على حدٍّ سواء. وبوصف المتحف «عرّاف الماضي»، فقد كان يتّصف بقدرته على أن يجلب معًا عدّة أزمنةٍ مختلفةٍ داخل المساحة عينها، ويرتّبها في شكل مسارٍ يمكن اجتيازه في أصيلٍ واحد. وبالتالي، فإنّ زيارة المتحف عملت واختُبِرت بوصفها شكلًا من أشكال السير المنظّم عبر الزمن الارتقائي.

التقدّم وأداءاته

تلخيصًا لما سبق، نستطيع القول إنّ تركيب بنية «عِرافة الماضي» للسرديات الارتقائية على ترتيبات المتحف المكانية سمح للمتحف

---

(78) لذلك كان هنري بالفور، رئيس جمعية المتاحف التي تأسّست في العام 1888، نشيطًا في حثّ المتاحف على تبنّي المبادئ التطويريّة للعرض والتي تجسّدت في متحف بيت ريفرز. انظر (Skinner, 1986: 392-3).

-من خلال الأشكال المتعارف عليها لتلك السرديات أواخر القرن التاسع عشر- بأن ينقل الزائر قُدُمًا ضمن بيئةٍ أداتية مكّن عرضُ الأشياء فيها ونظام علاقاتها بعضها مع بعض بأن تكون بمثابة دعائم لأداءٍ يمكن أن تتشكّل فيه علاقةٌ تقدّميةٌ وتمدينيةٌ مع الذات، والعمل عليها. على الرغم من ذلك، لم يكن المتحف الفضاء الثقافي الوحيد الذي يمكن القيام فيه بالسرد الارتقائي للتقدّم، ولا كان هو الطريق الوحيد التي يمكن أن تجرى فيه مثل هذه العروض.

يوفّر الفن المسترخي للتمشّي في المدينة والمرتبط بصورة المتسكّع ، وإدماج المساحات التي يمكن أن تزدهر فيها هذه الممارسة في قطاعات أجنحة الملاهي في المعارض الدولية، نقطةً ملائمةً للمقارنة. لقد تزامن على وجه التقريب نموّ الفضاءات الحضرية الجديدة التي نشأ فيها بدايةً هذا الفنّ وازدهر -ويأتي في الدرجة الأولى هنا الرواق المُقَنْطَر من خلال احتوائه على ممرٍّ مغطًّى محمي من إزعاج حركة المرور- مع المتحف، واستفادت من المبادئ المعمارية ذات الصلة (انظر: Geist, 1983). غير أنّ الرواق المُقَنْطَر شجّع النظرة المشوّشة للمتمشّي الغافل وهو يتقدّم بوتيرته مع حرّيةٍ تامّةٍ في تغيير اتّجاهه إن أراد. وعلى النقيض من ذلك، شجّع المتحف الزائر على الامتثال لبرنامج مشي منظَّمٍ حوّل أيّ رغبةٍ في الحَمْلَقَة إلى ممارسةٍ للمشاهدة تتّسم بدرجةٍ كبيرةٍ من التوجيه والتسلسل. وقد برزت التباينات بين هاتين الممارستين -كما اقترحت ميغ آرمسترونغ (Meg Armstrong)- إلى الواجهة في شكلٍ ملحوظٍ في التناقض بين مساحات المعارض الرسمية في المعارض الأميركية في القرن

التاسع عشر ومساحات أجنحة الملاهي المصاحبة لها (Armstrong, 1992-3). وبينما حكمت خطابات التقدّم كِلتا المساحتين، إلا أنّ هذه الخطابات غالبًا ما تباينت بشكلٍ ملحوظ، وبخاصّةٍ فيما يتعلّق بترتيباتها تجاه الزوّار.

وتجادل آرمسترونغ، مركّزةً بصفةٍ خاصّةٍ على عروض «الشعوب البدائية»، في أنّه في الوقت الذي كانت هذه العروض ترتَّب عادةً وفقًا للمبادئ الارتقائية للتصنيف ضمن مساحات العرض الرسمية، إلا أنّ التأثير المستهدف في أجنحة الملاهي كان أقلّ «علميةً» في كثيرٍ من الأحيان. فكانت عروض «الشعوب الأخرى» مثلًا منسَّقة لتحقيق تأثير «خليطٍ من الغرباء»، مثّلت فيه تلك الشعوب شكلًا معمّمًا من التخلّف بالنسبة إلى القوى الحضرية بدلًا من أن تمثّل مرحلةً معيّنةً من التسلسل الارتقائي. وممّا لا شكّ فيه أنّ ذلك كان يُعزى أساسًا إلى حقيقة أنّ الأشكال الرائجة لكفاءات تنظيم العروض استمرّت في الاستفادة خلال القرن التاسع عشر وحتى في القرن العشرين من مبادئ خزائن التحف، إمّا بتفضيلها على المتحف أو بالجمع بينها وبين مبادئ المتحف. وصحيحٌ أيضًا أنّ هذا الاستحضار للشكل غير المتمايز من التخلّف في شكل الآخر الدخيل كان وسيلةً لجعل التقدّم مرئيًّا وقابلًا لأدائه. وبالمقارنة مع الاتّجاه الخطّي للتسلسل الارتقائي في المتحف، فإنّ هذا الأسلوب أكثر انسجامًا مع فنّ التمشّي الحضري الذي ساد عادةً في الرواق الأوسط. وذلك لأنّ «عيون المتسكّع في جناح الملاهي»، كما يعبّر كورتيس هينسلي (Curtis Hinsley)، «هي عيون المتمشّي في ممرّات رواق

التباينات البشرية، وتجربته ليست تلك التجربة الشمولية والمتكاملة المثالية بالنسبة إلى الأنثروبولوجي، ولكنّها التجربة المجزَّأة ذات التتابع القصير الأمد للسائح الحديث الذي هو مجرّد 'عابر سبيل'» (Hinsley, 1991: 356) .

ويقترح ستيفن مولاني (Steven Mullaney) إضاءةً مفيدةً يمكن النظر عبرها إلى قرى المستعمرات التي كانت في كثيرٍ من الأحيان تُشيّد بالارتباط مع المعارض الدولية. يجادل مولاني في أنّ مصطلح «المعرض exhibition» ـ اشتقاقيًّا ـ كان يحيل في وقتٍ ما إلى «الكشف عن تقدمةٍ قربانية ـ إلى إظهار ضحية توضَع للفرجة العامّة لوقتٍ معيّنٍ قبل إتمام الشعائر النهائية التي من شأنها، بعد عرضٍ كاملٍ يشوبه الرِّفق، إزالة الضحية من هذا المشهد» (Mullaney, 1983: 53). وحين يطبّق مولاني هذا المنظور على ما يسمّيه مرّةً «الأداء المُنجز» وأخرى «التدرّب» للثقافات الأخرى التي ارتبطت كثيرًا مع المسرَحَة العلنية للسلطة في عصر النهضة المتأخّر، فإنّه ينظر لمثل تلك الأحداث بوصفها مكمّلًا رمزيًّا للعمليات التي استُعمرت من خلالها الشعوب والأقاليم غير الأوروبية. والمناسبة التي يسهب في الكلام عنها هي الدخول الملكي لهنري الثاني إلى مدينة روان (Rouen) في العام 1550، فقد أُعيد بناء نموذجي لقريتين برازيليتين على مشارف المدينة، أُسكنتا جزئيًّا بأفرادٍ من هنود قبائل التاباغر (Tabbagerres) والتوبينابو (Toupinaboux)، ثمّ تمّ تدميرهما أثناء الدخول الملكي بشكلٍ احتفاليّ عبر معارك وهميةٍ شهدت احتراق القريتين وتحوّلهما رمادًا. وكما يقول مولاني، لم تكن الموارد المالية

اللازمة لإعادة بناء القريتين البرازيليتين ومن ثمّ تدميرهما بشكلٍ استعراضي هو ما تمّ إنفاقه هنا بشكلٍ ظاهر، على الرغم من أنّ هذا الأمر كان من دون شكٍّ يشكّل جزءًا من سياسات العرض المبهرَج الذي يتمّ ترميز السلطة الملكيّة من خلاله، بمقدار ما تمّ إنفاق «ثقافةٍ أجنبيةٍ بذاتها» (المرجع نفسه، ص48). وانطبق الأمر عينه على القرى الاستعمارية التي أصبحت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فعاليةً أساسيةً إلى حدٍّ ما في المعارض الدولية. وقد سمحت تلك الهياكل المؤقّتة التي شُيّدت بقدرٍ من الانتباه المحبّ للتفاصيل والعناية الباهظة الكلفة بالمحاكاة كما كان عليه الحال في روان، سمحت للزائر بالمشاركة في الأداء ـضمن مسرح الشارع في هذه الحالةـ الذي صارت فيه إعادة البناء المفصّلة وإعادة تفعيل الثقافات الأخرى بمثابة تتمّةٍ لعملية استهلاكها ـواستنفادها وإهلاكِها أيضًاـ ضمن الثقافة التي أعدّتها للعرض وعلى يدها. وكان الناس المعروضون في القرية الاستيطانية بمثابة قرابين لعمليات الاستعمار والعصرنة، وهي قرابين كان مصيرها في نهاية المطاف ـكما تم تخيّلهاـ الإزالة عن الأنظار بشكلٍ كامل. كان عرضهم بمثابة تمهيدٍ للطقوس النهائية التي ستشهد محوهم من مشهد تاريخ العالم.

وعلى أيّ حال، ما يهمنا هنا لا يتعلّق تمامًا بالطرق المختلفة التي وفّرت بها خطابات أو سرديات التقدّم نصوصًا لمجموعةٍ من ضروب الأداء الاجتماعي، ولكن يتعلّق أكثر بالانتباه الذي لا بدّ منه لطبيعة نشاط الزائر المتجسّد بالضرورة حالما نسلّم بالجوانب الأدائية لمؤسّسات العرض. ولهذه المسألة جوانب نظريةٌ وسياسيةٌ على حدٍّ

سواء. يعالج إيان هنتر الجوانب النظرية في شرحه أهمية ما أورده مارسيل موس (Marcel Mauss) في شأن «تقنيات الجسد» وكيف يجب علينا النظر إليها بوصفها تتفاعل مع «تقنيات الذات» التي تتفاعل فيها الممارسات «الجسدية» و«العقلية» بمثل ما يتفاعل وجها أشكالٍ محدّدةٍ للحياة (انظر: Hunter, 1993). إنّ الآثار المترتّبة على هذه المحاجّة هي أنّه لا يمكن أن يكون هنالك أيّ شكلٍ عامٍّ من أشكال العلاقة بين العقل والجسد بالطريقة التي تفترضها الفلسفة الغربية الحديثة وتسعى للعثور عليها. بل يتمّ النظر إلى الأشخاص بالأحرى باعتبارهم مشكّلين من خلال توليفاتٍ معينةٍ لتقنياتٍ عقليةٍ وجسدية ـوهي طرقٌ معينةٌ للعمل على القدرات الجسدية والعقلية وتشكيلهاـ صارت متاحةً من خلال نسقٍ من المؤسّسات الثقافية أو التكنولوجيات التي تميّز المجتمعات التي يعيش فيها أولئك الأشخاص.

وبالنظر إلى المسألة على ضوء هذا الاعتبار، فإنّ مفاهيم العقل والجسد بوصفهما كيانين منفصلين لا تتجلّى بوصفها واقعًا يؤسّس لكلّ التجارب الإنسانية وينبع منها، بل تبرز باعتبارها نتاجًا تاريخيًّا لاتّباع طرقٍ محدّدة لتقسيم فضاء الشخص من أجل أن يكون مطواعًا للممارسات المتغيّرة للتشكّل الذاتي. وطبقًا لتيموثي ميتشل (Timothy Mitchell)، فقد لعبت مختلف التكنولوجيات الثقافية التي يتألّف منها «مركّب العرض» دورًا حاسمًا في تشكّل وانتشار هذا المفهوم عن معنى الشخص (انظر: Mitchell, 1988). وينظر ميتشل ـعبر استحضار محاجّة فوكو التي تتعلّق بالدور الذي تلعبه

أنظمة الحقيقة في ترتيب علاقات السلطة ونشرها- إلى مؤسّسات العرض في القرن التاسع عشر بوصفها «آليةَ حقيقةٍ» محدّدةً كانت سِمتها الرئيسة هي التفريق بين العالم وبين تمثيلاته التي تؤسّس لها مثل هذه المؤسّسات، وهو تفريقٌ يصبح بدوره شرطًا لإدراك تلك التمثيلات. لقد سمح التأسيس لهذا النوع من الفصل بين عالم العلاقات المادية- الاجتماعية وبين المخطّط المفهومي لتلك العلاقات -أي تمثيلاتها التي تأتي على شكل المتحف أو المعرض- لمثل تلك المخطّطات بأن تعمل بصفتها جزءًا من التقنيات الناظمة التي هدفت إلى إعادة تشكيل عالم العلاقات الاجتماعية المادية على صورة تلك المؤسّسات. تَمثّل جزءٌ من السطح الذي عملت عليه تلك التكنولوجيات في «تقسيم الذات السياسية إلى جسدٍ خارجي وداخلٍ عقلي» (Mitchell, 1988: 176). وقد سمح هذا المفهوم القائل بأنّ الشخص هو «شيءٌ يتكوّن من جزأين» (المرجع نفسه، ص100) بتطوير استراتيجيات ناظمة تستهدف الجسد والعقل معًا بحيث نُظر إلى تنظيم البيئات التي توجد فيها الأجساد بوصفها وسيلةً لتعزيز الممارسات الموجّهة داخليًّا للاستجواب الذاتي والتشكيل الذاتي.

وكانت تكنولوجيا العقل والجسد تلك هي بالتحديد محصّلة إدخال السرديات الارتقائية إلى المتاحف، ما هيّأ بيئةً يمكن فيها أن يشكّل الجسد والروح معًا هدفًا لممارسات تحسين الذات التي تهدف إلى عصرنة الفرد وجعله (وأنا استخدم هذا المصطلح بحذرٍ هنا) أكثر انسجامًا مع أعلى مراحل تقدّم الحضارة. ولكنّ ذلك المطلب أو الإمكان لم يكن ممكنًا أن يتجاوب معه إلّا الزوّار الذين

يتمتّعون بنوع الجسد الملائم. فقد أظهرت كارول باتيمان كيف خدم افتراض وجوب النظر للفرد ـفي إطار نظرية العقد الاجتماعيـ بوصفه ذاتًا لامتجسّدةً تتساوى في الحقوق مع الذوات الأخرى في إخفاء المتطلّب الإلزامي بأنّ أصحاب الجسد الذكوري وحدهم يحقّ لهم أن يكونوا أطرافًا في تلك العقود المتخيَّلة التي تأسّس عليها واستمرّ بموجبها النظام الاجتماعي (انظر: Pateman, 1989). إنّ تقدير الطبيعة المتجسّدة بالضرورة لتجربة الزائر هو مهمٌّ للأسباب عينها. وذلك لأنّ درجة تماشي الزوّار أو استجابتهم بإيجابيةٍ مع نظام المتحف الأدائي اعتمدت في شكلٍ كبيرٍ على لون وجنس أجسادهم.

وشائج انتقائية

في منتصف رواق الأنثروبولوجيا البيولوجية (Biological Anthropological Gallery) في متحف الإنسان في باريس، يُعرَض مجسّمٌ يصوّر تطوّر جمجمة **الإنسان العاقل** (*homo sapiens*) في سلسلةٍ متتابعة على مدى السنوات المئة ألفِ الماضية. ومع اقتراب الزائر من نهاية السلسلة، تفسح الجماجم المجال في البقعة ما قبل الأخيرة لصورة رينيه ديكارت (René Descartes)، وأخيرًا، في المساحة التي جرت العادة في مثل هذه العروض السردية أن تجعل الزائر يتوقّع جمجمةً تمثّل أكثر الجماجم تطوّرًا، وُضعت شاشةٌ تلفزيونية. وحين ينظر الزائر عن كثبٍ إلى الشاشة، فإنّه سيجد ـأو ستجدـ إطار صورةٍ موضوعًا على قاعدة عمود المعرض، وأنّ الصورة ما هي إلا صورته أو صورتها بوصفها المفخرة المتوّجة للتسلسل الارتقائي الذي تمّ استعراضه للتوّ.

يلعب العرض بلطفٍ ويحاكي بشكلٍ ساخرٍ النرجسية المؤرخنة التي تثيرها مثل هذه العروض الارتقائية. وفي الوقت عينه، تمثّل تلك النهاية موقفًا سياسيًّا مهمًّا يتلخّص في تأكيد أنّ الجميع يمكن أن يشغلوا الموقع النهائي للارتقاء البشري، وعلى قدم المساواة، بغضّ النظر عن العرق أو الجنس أو الجنسية. أمّا في القرن التاسع عشر، فعلى النقيض من ذلك كان شَغْل مكانةٍ كهذه محجوزًا عادةً لأجناسٍ اجتماعيةٍ مفضّلة ـ لاسيّما الذكر الأوروبي ـ بينما تمّ منع أجناس الإنسان الأخرى من شغل هذه المكانة، حيث كانت توضع في مرحلةٍ أبكر في العملية الارتقائية، ففي عروض الجماجم المنبثقة من الافتراضات الارتقائية لعلم الجماجم أواخر القرن التاسع عشر، كان يُخصّص مكانٌ للنساء خلف الرجال ببضع درجات، وكان مكان الشعوب السوداء المستعمَرة خلف الأوروبيين بمسافةٍ كبيرة، في مراحل وسيطةٍ داخل السردية الارتقائية، حيث لم يكونوا بعد ـ وربّما لن يكونوا أبدًا طبقًا لبعض الصياغات ـ قادرين على الاكتمال.

واعتبرت جيليان بير (Gillian Beer) أنّ أهمّية عمل داروين في تاريخ الفكر العلمي تمثّلت في إنزال السرديات التاريخية المتمركزة حول الإنسان عن عرشها. وقد أظهر داروين ـ بحسب قولها ـ «أنّه كان ممكنًا أن توجد حبكةٌ لا تتضمّن الإنسان، فهنالك حبكةٌ سابقةٌ للإنسان وحبكةٌ أخرى بغضّ النظر عنه حتّى في هذا العصر» (Beer, 1983: 21). ويقدّم جورج كانغيلام (Georges Canguilhem) رأيًا مشابهًا عندما يقول إنّ داروين أجبر الإنسان «على اتّخاذ مكانه كموضوعٍ في مملكةٍ ما، وهي مملكة الحيوان، والتي كان قد احتلّ

عرشها سابقًا بوصفه ملكًا لها بحسب الحقّ الإلهي» (Canguilhem, 1988: 104). وتجادل بير بأنّه إذا كان الأمر كذلك، فإنّ الحبكة اللاذاتية للانتقاء الطبيعي روّجت لسردٍ تعويضي «للنموّ والصعود والتطوّر نحو التعقيد... وهو ما مثّل شكلًا جديدًا لأسطورة بحثٍ تتمثّل جائزته الموعودة في خلق المستقبل والاستكشاف المستمرّ». وبدلًا من سقوط الإنسان من حالة أصل الكمال في جنّة عدن، تمّ نقل الكمال البشري إلى المستقبل بصفته شيئًا يتطلّب النضال لأجله ويتمّ تحقيقه عبر مراحل تصاعدية، حيث إنّ الصعود ـ كما تعبّر بير ـ «كان تحليقًا أيضًا، تحليقًا من البدائية والهمجية التي لا يمكن التخلّص منها بشكلٍ تامٍّ أبدًا» (Beer, 1983: 127-8).

لقد دفعت نظرية الارتقاء بحشدٍ كبيرٍ حقيقي من السرديات، وإن لم تكن جميعها جديدةً تمامًا. لقد احتفظت تلك السرديات الغائية والمتعمّدة المستمدّة من التصوّرات الارتقائية اللاماركية (Lamarckian evolutionary conceptions)(*) بنفوذها على مدى القرن، أيًّا كان مصيرها داخل المجتمع العلمي. وعلى صعيدٍ مماثل، وبخاصّةٍ في بريطانيا، تمّ تأسيس تبادلٍ فعّالٍ بين الفكر الارتقائي والديانة المسيحية اللذين اتّفقا على أنّه صار من الواجب إنقاذ «الهمج» وجعلهم متحضّرين. وواصل كثيرٌ من السرديات التي لم تتوافق مع الداروينية انتشارها بشكلٍ فعّالٍ عبر مجموعةٍ واسعةٍ من الإيديولوجيات الاجتماعية. وقد بقيت مفاهيم التعدّد الجيني

(*) نسبةً إلى عالم الطبيعة الفرنسي جان باتيست لامارك (1744 ـ 1829)، ويعرف بأنّه أوّل من كوّن نظريةً مترابطةً عن النشوء والارتقاء البيولوجي.

ـحيث يُعتقد بأنّ الشعوب السوداء والبيضاء تطوّرت من أصولٍ منفصلة وأنّـه كان محتمًا عليها أن تواصل المسير على مساراتٍ ارتقائية منفصلةـ ذات نفوذ. وكان هذا ينطبق بشكلٍ خاصٍّ على الولايات المتّحدة، ولاسيّما في الجنوب، حيث لاقت الرسالة التي مفادها أنّ «الزنجي» لا يستطيع أن يأمل بالقفز فوق الفجوة بين مسارات الارتقاء المختلفة بين السود والبيض، قبولًا بوصفها عزاءً مستساغًا في مواجهة حركة انعتاق السود. وقد تتبّع روبرت ريدل (Rydell, 1984) تأثير هذه المفاهيم في المعارض التي أقيمت في الولايات الجنوبية من أميركا في أواخر القرن التاسع عشر، حيث حكمت ـفي عالم المتاحفـ الترتيب الأوّلي للمجموعات في متحف التشريح المقارن الذي أسّسه في جامعة هارفرد لويس أغاسيز (Louis Agassiz)، المفكّر الأبرز المؤيّد لتصوّرات تعدّد الجينات (انظر: Gould, 1981; Lurie, 1960).

وباختصار، فقد تمفصَل الفكر الداروينـي مـع الفلسفات الاجتماعية والسياسية المعاصرة بطرقٍ معقّدةٍ ومتنوّعة. لكنّها لم تكن، ولم تصبح أبدًا في القرن التاسع عشر، المصدر الوحيد للسرديات الارتقائية، فقد كانت هنالك سردياتٌ أخرى، أصرّ بعضها على أنّه يمكن سرد قصّة ارتقاء الإنسان على نحو مُرضٍ إذا تمّ تقسيمها إلى قصّتين (على الأقلّ). وتستحقّ هذه النقطة الطرح ولو لم يكن ذلك إلّا لأنّ درجة النجاح التي تمّت بها مفصلة الداروينية مع المغايِرات المتحفّظة للفكر الارتقائي الاجتماعي ولفكر تحسين النسل الأوّلي في أواخر القرن التاسع عشر يمكن أن تخفي في كثيرٍ من الأحيان

الجوانب التي يمكن أن تكون -وهكذا كانت في البدء- متّصلةً بالتيارات التقدّمية للإصلاح الاجتماعي. وكان كثيرٌ من المؤثّرين في ترجمة الفكر الداروِيني إلى فلسفةٍ اجتماعيةٍ تطبيقية، مثل هكسلي وسبنسر على سبيل المثال، ينتمون إلى الطبقة الوسطى، ومن خلفياتٍ متمرّدة على السائد. ولعب عمل داروين من الناحية التنظيمية دورًا حاسمًا في شؤون الجمعية الإثنولوجية (Ethnological Society)، فبحلول ستينيات القرن التاسع عشر، كانت هذه الجمعية قد حظيت بدعم معظم المثقفين الليبراليين والمصلحين وطوَّرت برنامجها في نقدٍ نوعي للمفاهيم العنصرية المتطرّفة المتحيّزة جنسيًا تحيّزًا شديدًا والتي ميّزت الجمعية الأنثروبولوجية[79] المنافِسة تحت قيادة جيمس هانت (James Hunt).

ويعطي جورج كانغيلام تلميحًا حول سبب كون الأمر كذلك، عندما يشير إلى أنّه، قبل داروين، «كان يُعتقد باقتصار الكائنات الحية على مكمنها الإيكولوجي المقدّر، تحت طائلة الموت» (Canguilhem 1988: 104). ويأخذ كانغيلام بشكلٍ واضحٍ في الاعتبار هنا عقيدة كوفييه في ثبات الأنواع واستحالة التحوّلية- أي استحالة ارتقاء أحد أشكال الحياة تدريجيًا إلى شكلٍ آخر. على الرغم من ذلك، فقد كانت الآثار المترتّبة على مثل تلك المفاهيم واضحةً أيضًا لدى نقلها إلى المجال الاجتماعي. وبحجة أنّ هنالك

---

(79) لا يوجد مجالٌ هنا لعرض مناقشةٍ مفصّلةٍ للعلاقات بين هاتين الجمعيتين. للمزيد من المعلومات عن البيانات المتناقضة إلى حدٍّ ما، انظر: (Rainger, 1978); (Stocking, 1987: 245-63), and (Burrow, 1963).

«بعض الأسباب الجوهرية التي يبدو أنّها توقف تقدّم أجناسٍ معينة، حتّى في أشدّ الظروف ملاءمةً» (ذُكر في: Stocking, 1968: 35)، فقد رأى كوفييه أنّ العرق الأسـود لم يتطوّر من البربريّة، بل إنّه ـولهذا علاقةٌ أكبر باهتماماتي الحالية- لا يحتمل أن يفعل ذلك أبدًا. إذًا لو اقتصرت جميع الكائنات الحية ـبحسب نظام كوفييه- على مكمنها الإيكولوجي، فإنّ ذلك يعني أيضًا أنّه عندما يتعلّق الأمر بالانقسامات ضمن النوع الإنساني، فإنّ المكان الذي احتلّه أناسٌ مختلفون ضمن التسلسل الهرمي العرقي بدا أمرًا محتومًا وغير قابلٍ للتغيير. وليس من المستغرب إذًا أنّ عمل كوفييه ظلّ مهمًّا في توفير أساسٍ علمي لمفاهيم التعدّد الجيني، وذلك لأنّه عندما تُرجمت هذه المفاهيم إلى برامج اجتماعية، فقد أثبتت بشكلٍ واضحٍ معاداتها للإصلاح. كما يلاحظ ستيفن جاي غولد (Stephen Jay Gould) بشأن لويس أغاسيز الذي كان طالبًا وتلميذًا لكوفييه، أنّ مفاهيمه عن تعدّد الجينات ـعندما تُرجمت إلى سياسةٍ اجتماعية- هدفت إلى تدريب أعراقٍ مختلفةٍ بحيث يمكنها البقاء في المكامن المنفصلة التي تشغلها بالفعل: «درّبوا السود على الأعمال اليدوية، والبيض على الأعمال العقلية» (Gould, 1981: 47).

وبالتالي، فقد كانت جاذبية فكر داروين بالنسبة إلى التيارات الليبرالية والإصلاحية في فكر القرن التاسع عشر تكمن في أنّ خلخلة ثبات الأنواع عن طريق السماح لأحد أشكال الحياة بإمكان الارتقاء لشكلٍ أعلى تجعل الحدود بين الكائنات أكثر قابليةً للاختراق. لقد وفّرت الداروينية في أحد استخداماتها طريقةً للتفكير في الطبيعة

مكنّت عند تطبيقها على الجسم الاجتماعي من تحديد بنية العلاقات الاجتماعية عبر طرقٍ تؤدّي إلى البرامج الإصلاحية التي هدفت إلى تحسين السكّان وتمدينهم، ورفعهم إلى مراتب أعلى. لكن في الوقت عينه، سمح فكر داروين لنظرية الارتقاء عبر إمداد عملية الارتقاء بآليةٍ محافظة (هي الانتقاء الطبيعي) بأن تنفصل عن التداعيات الراديكالية التي تمتّعت بها خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر، وذلك عندما كان تأثير مفاهيم لامارك (Lamarck) وجوفروا الارتقائية ـ والتي لم توفّر آليةً تقييديةً مماثلة ـ هو السائد (انظر: Desmond, 1989). كان ذلك الفرق جوهريًا في السماح بقطع اتصال الفكر الارتقائي بالبرامج الراديكالية التي هدفت الى تفكيك الهرمية الاجتماعية القائمة، ومكّنها من التكيف مع خطط تدرّج الإصلاح الاجتماعي.

ويساعد زيغمونت باومان (Zygmunt Bauman) في توضيح الصلات التي أعنيها هنا. ففي كتابه **تنويهات ما بعد الحداثة** (*Intimations of Postmodernity*) (1992)، يناقش باومان النواحي التي أفسح عبرها الفكر الارتقائي المجال لإعادة إحياء المفاهيم التنويرية الخاصّة بالكمال البشري. وبالتحديد بسبب الطبيعة العلمانية لمثل تلك المفاهيم التي عكست نظامًا كان لابدّ من صنعه بدل أن يكون أمرًا إلهيًا محدّدًا بشكلٍ مسبق، فقد سمحت للحياة الاجتماعية بأن تُعتبر كموضوعٍ للتقنيات الموجّهة إلى الكمال التدريجي لأشكال الفكر والسلوك والترابط الاجتماعي. وعلى ضوء ذلك، هنالك ارتباطٌ مهمٌّ كما يذهب باومان بين المشروع الإصلاحي للثقافة ـ

بمعناها الذي يعود إلى القرن التاسع عشر ـ وبين السرديات الارتقائية للتقدّم. فالترتيبات الهرمية السابقة لأشكال الحياة البشرية لم تؤدِّ إلى إمكانية أن تُرشد الجماعات إلى أشكالٍ من التحسين الذاتي، من شأنها أن تساعدها في الصعود عبر مثل تلك التسلسلات الهرمية. كان الاحتمال الوحيد هو أن يتمكّن الأفراد من تحقيق المعايير المناسبة لمكانهم المحدّد في مثل تلك الهرميّات. وعلى النقيض من ذلك، فقد أثارت أشكال ترتيب حياة الإنسان المنقّحة إمكانية أن يُدرَج جميع السكّان ـمن حيث المبدأـ ضمن برنامج التحسين الذاتي التدريجي. وتشير تعليقات ستوكنغ (Stocking) إلى اتّجاهٍ مماثلٍ عندما يحدّد أوجه التشابه بين طريقة عرض إدوارد تايلر (Edward Tyler) للثقافة وتصوّر أرنولد (Arnold) للثقافة كمعيارٍ للكمال، قد يساعد في ترسيخ ممارسات تحسين الذات إذا ما نُشرت في أوساط السكان. وبالنسبة إلى تايلر، فإنّ الهدف من ترتيب السلسلة الإنسانية والثقافية الارتقائية بالتوازي مع/ أو الناشئة من السلسلة الطبيعية لم يكن إبقاء السكّان في الأماكن التي شغلوها ضمن هذه السلسلة، بل نقلهم عبرها كلّما كان ذلك ممكنًا، حتّى يستطيعوا التقدّم بشكلٍ أقرب نحو مستوى نشطٍ وارتقائي من التطوّر البشري. إنّ «علم الثقافة»، كما يقول تايلر، «هو في الأساس علم المصلحين» (ذُكر في: Stocking 1968: 82). ويمكن أن تتماشى مبادئ نظرية الارتقاء ـفي صياغتها الداروينيةـ مع التيارات الليبرالية والإصلاحية للفكر الاجتماعي، في توفيرها شبكةً يمكن أن ينظَّم من خلالها حقل العلاقات الاجتماعية بحيث يمكن تطوير الاستراتيجيات الثقافية التي تهدف إلى تجهيز

جميع السكان بوسائل تحسين الذات التي يمكن أن يرتقوا عبرها في الرتب، وبالتالي حمل المجتمع بأسره إلى الأمام وإلى الأعلى ولكن ببطءٍ وبشكلٍ تدريجي وخطوةً بخطوة. وكان الأداء السياسي الدقيق والمتوازن الذي أتاح داروين للاتجاهات الإصلاحية أن تؤدّيه هو أنّ أيّ وسيلةٍ أخرى للتقدّم عبر محاولة دفع التقدّم إلى الأمام بشكلٍ راديكالي أو ثوري ستكون مضادّةً للطبيعة.

وأثّر هذا التمفصل الإصلاحي مع نظرية الارتقاء، على الرغم من أنّها لم تكن الفلسفة الاجتماعية الوحيدة التي ربطت الفكر الارتقائي بغاياته، في الطرق التي كان يُنظر عبرها للمتاحف العامّة في أواخر القرن التاسع عشر كأدواتٍ محتملةٍ للإصلاح الثقافي. وقد صاغت أيضًا عمل بُنْية «عرافة الماضي» لآليّة المتحف السردية بحيث تحابي في خطابها الرجال على النساء، والأوروبيين البيض على السود والشعوب المستعمَرة. إنّ الأدوات التي قدّمت التقدّم البشري على هيئة سردٍ قابلٍ للأداء ضمن المتحف استتبعت أن لا يجد إلّا بعض البشر أنفسهم مخاطَبين بشكلٍ كلّي من قبِل ذلك السرد، وبالتالي يكونون قادرين على تنفيذ إجراءاته الأدائية.

كانت تطوّراتٌ كثيرةٌ ومعقّدةٌ في العلوم الإنسانية هي التي جعلت من الممكن تخصيص الشعوب المستعمَرة لمراحل التطوّر الأوّلية، وبالتالي جعلها بمثابة الوسيلة التي قد تجعل الماضي الذي انبثق منه الرجل المتحضّر مرئيًّا. وتتعلّق التطوّرات المصيرية أوّلًا بإنشاء زمنٍ تاريخي لأبناء العصور القديمة، أظهر عبر تحطيم قيود الزمن الإنجيلي، أنّ البشر ـكما يذهب دونالد غريسون (Donald Grayson)ـ

«قد تعايشوا مع الثدييّات المنقرضة في وقتٍ كان قديمًا من ناحية عدد السنوات المطلقة، وفي وقتٍ لم تكن الأرض حديثة الشكل بعد» (Grayson, 1983: 190). إنّ إنتاج مثل هذا الزمن تمّ على فترةٍ ممتدّة، دفعتها في البداية التطوّرات ضمن الجيولوجيا ولكن في نهاية المطاف جرى تنظيمها بنجاحٍ أكبر عبر الحقول المعرفية (أركيولوجيا ما قبل التاريخ) التي من شأنها أن تدّعي ملكية ذلك الزمن. إلّا أنّ إنشاءه المؤكّد كان في العام 1859 (العام الذي تمّ فيه نشر كتاب **أصل الأنواع** *The Origin of the Species*)، عندما اعترف لاييل (Lyell) بأنّ حفريات كهف بريكسهام (Brixham Cave) برهنت على قِدَمٍ ممتدٍّ للجنس البشري.

ولعب هذا الإنتاج للماضي الممتدّ للحياة البشرية بدوره دورًا حاسمًا في السماح بتصنيف الأعمال الإثنولوجية على أنّها «مبكّرة» أو «بدائية» بوصفها متمايزةً عن «الغرائبي» أو «البعيد». ومرّةً أخرى، فإنّ التطوّرات هنا كانت طويلة الأمد، فوفقًا لفريدمان (Friedman)، كانت مفاهيم الشعوب غير الأوروبيـة في فكر القرون الوسطى محكومةً بعلم المسوخ (teratology) الكلاسيكي لبليني (Pliny)، فقد نُظر إلى هذه الشعوب بأنّها تُظهر همجيّةً وفظاظةً تعكس بُعدها عن مركز العالم (حوض البحر الأبيض المتوسّط). وإذا كان هذا النظام التمثيلي محكومًا من منطقٍ مكاني، فإنّ جوانبه التاريخية كانت مخالفةً بشكلٍ مباشرٍ لتلك التي ميّزت الفكر الارتقائي في وقتٍ لاحق، فوفقًا لمتطلّبات الفكر المسيحي في العصور الوسطى، كانت فكرة الانحطاط هي التي تحكم سرديّات العصور الوسطى للأعراق

الوحشية والهمجية: كانت تلك الشعوب التي عاشت على حوافّ العالم في ظروف الوحشيّة أو الهمجيّة هي الذرّية المتدهورة لقبائل قابيل المترحّلة، وهو سقوطٌ من الكمال الأصليّ لآدم وحوّاء. وكما يلخّص فريدمان الفكرة:

> أمّا في ما يتعلّق بالأشكال الغريبة للتنظيم الاجتماعي، فإنّ المجتمع الإقطاعي الغربي لم يتمكّن من أن ينظر إليها بأنّها تمثّل مراحل أوّلية للتطوّر. لقد حصل جميع الناس في التاريخ المسيحي على بدايتهم في الوقت عينه، ومن الوالدين عينهما. ولم يكن الارتقاء الثقافي من البدائية إلى التعقيد مجرّد جزءٍ من المفردات المفاهيمية في تلك الفترة، فبالنسبة إلى عقل العصور الوسطى، كان من الأسهل شرح الفوارق الاجتماعية بوصفها نتيجةً للتدهور أو الانحطاط.
>
> (Friedman, 1981: 90)

إنّ تحويل هذه المسخية من التصنيف المكاني إلى النظام التصنيفي المؤرخن، حيث تمّ نقل «الشعوب الأخرى» من أطراف العالم البعيدة إلى المراحل الأولى من التاريخ البشري، كان مرتبطًا بشكلٍ وثيقٍ مع تاريخ الاستعمار. بالنسبة إلى مارغريت هوغدن (Margaret Hogden)، كان مونتين (Montaigne) أوّل من اقترح الإجراء ـفي تأمّلاته عن الأميركتينـ الذي يتمّ عبره تفسير ثقافة الشعوب الموجودة حاليًّا بأنّها «انعكاسٌ حاليٌّ وميسَّرٌ لماضٍ مبكّرٍ جدًّا، ماضي ظرفٍ ثقافي غير موثّق» (Hodgen, 1964: 297)، وهو ما رأى فيه فابيان (Fabian, 1983) تأسيسًا للأنثروبولوجيا الحديثة.

إلّا أنّ المفكّرين المحسوبين على التنوير الفرنسي أثبتوا لاحقًا أنّهم كانوا الأكثر تأثيرًا في توفيرهم أساسًا مفاهيميًا لما عُرف فيما بعد باسم «المنهج المقارن». ويعطي ستوكنغ أهمّيةً كبيرةً لرأي البارون تورغو (Baron Turgot) الذي طوّره في برنامج محاضراتٍ في جامعة السوربون خلال فصل الشتاء في العامين 1750ـ1751، والقائل بأنّ «الوضع الراهن في العالم... ينشر في آنٍ واحدٍ وفي الوقت عينه كلّ التدرّجات من الهمجية إلى التمدن، وبالتالي يكشف لنا في لمحةٍ واحدة... جميع الخطوات التي اتّخذها العقل البشري، كانعكاسٍ لجميع المراحل التي مرّ بها» (Turgot، ذُكر في: Stocking, 1987: 14). ويتّفق ستوكنغ وفابيان أيضًا على إيلاء أهمّيةٍ حاسمةٍ للنصّ الذي أعدّه المواطن دوجيراندو (Citizen Degerando)(*) في العام 1800 لجمعية المراقبين (*Société des Observateurs*) ـوقد كانت أهمّ قاعدةٍ مؤسّسيةٍ للأنثروبولوجيا الفرنسية المبكّرةـ لتقديم المشورة بشأن الأساليب التي ينبغي أن يتّبعها الرحّالة في ملاحظاتهم «للشعوب الهمجية». وبحلول ذلك الوقت، أصبح تحييز الزمن وتزمين الحيّز على نحوٍ متبادلٍ، والذي يعتمد عليه المنهج المقارن، أمرًا واضحًا. وكما كتب دوجيراندو، فإنّ «الفيلسوف الرحّالة (*voyageur-philosophe*) الذي يبحر نحو أطراف الأرض يخترق في الواقع تسلسل العصور، ويسافر في الماضي، وكلّ

(*) جوزيف ماري دوجيراندو (1772ـ1842): كان فيلسوفًا وكاتبًا، كتب مقالةً فيها تعليماتٌ لكيفية التعامل مع «الهمج»، وكانت فكرته أنّ فهم المجتمعات البدائية سيمكّن من معرفة جوهر القوانين الأساسية التي تحكم المجتمعات الإنسانية.

خطوةٍ يخطوها تقفز فوق قرنٍ من الزمان» (Degerando، ذُكر في Stocking, 1968: 26-7).

وعلى الرغم من دلالة هذه التطوّرات، فهي لم تقترح من تلقاء ذاتها الوسائل التي تمكن بها إعـادة ترتيب المصنوعات كأجزاءٍ من التسلسل التطوّري. وكانت التطوّرات الحاسمة هنا قائمةً على التواصل البيني بين الأركيولوجيا والفكر الارتقائي. إنّ امتداد الزمن المرتبط باكتشاف القِدَم البشري المذكور فيما سبق أثبت أهمّيته في السماح للمعدّات والأدوات الحجرية ـ والتي تمّ تمييزها عن المعادن والأحفوريات منذ القرن السادس عشر ولكن ظلّ يُنظر إليها على أنّها إنتاجٌ حديثٌ نسبيًّا ـ بأن تكون بمثابة وسيلةٍ لجعل القِدَم البشري مرئيًّا. وكان أحد أوائل نتاجات علم المتاحف لمثل هذا الزمن البشري الممتدّ، بترتيب المصنوعات في تسلسلٍ تطوّري معقّد، قام على استخدام نظام التصنيف وفق ثلاثة عصور (الحجري والحديدي والبرونزي) في عرضٍ أقامه في منتصف القرن متحف كوبنهاغن الوطني. ومن ذلك، كان وضع مصنوعات الشعوب التي لا تزال قائمةً ضمن هذه السلسلة، وهي توضع عادةً بوصفها أصولها ـ وهي الأرضية التي ينطلق منها التقدّم. وعلى الرغم من ذلك، فإنّه ليس من قبيل الصدفة أن يكون هنري بِيتْ ريفرز أحد أوائل من اتّخذوا تلك الخطوة، فقد كان على الرغم من شهرته حاليًّا لمجموعاته الإثنية، عالمًا أركيولوجيًّا بالتدريب.

سوف أنظر عن كثبٍ في القسم التالي في ترجمة بِيتْ ريفرز هـذه المبادئ الأركيولوجية في عـروض المتحف، من أجـل أن

أوضّح قبل كلّ شيءٍ كيف رأى ريفرز المتحف آليةً قد تحفّز وتنظّم التقدّم في آنٍ. وعلى أيّ حال، كان همّي حتّى الآن هو تحديد النواحي التي يمكن أن يُنظر من خلالها إلى المتاحف بوصفها تهدف للإبقاء على التقدّم متواصلًا من خلال تزويد زوّارها بنظامٍ أدائي نُظّم على شكل مسارٍ تدريجي. ولكن، وعلى المنوالِ عينه، عنت تآلفات المتحف الانتقائية أنّه لا يمكنه أن يتوجّه بهذه الطريقة إلّا إلى نصف سكان العالم فقط في أحسن الأحوال. وهذه محدوديةٌ نُقشت في صميم تصوّر المتحف باعتباره تكنولوجيا ثقافية «تقدمية».

كائناتٌ ارتقائيةٌ آلية

كان للمتحف قليلٌ من المؤيّدين لـ«منهج زاديـغ»، الفاعلين أو الواعين ذاتهم أكثر من هنري بِيتْ ريفرز، الذي كانت ترتيباته النموذجية للمجموعات الإثنولوجية تحمل وعيًا ذاتيًّا بوصفها تحقيقًا إلى هذا الحدّ أو ذاك لمبادئ «عِرافة الماضي». ولم يكن هـذا مستغربًا بالكامل، فقد كـان هكسلي وبِيـتْ ريفرز يعرفان أحدهما الآخـر شخصيًّا، وكـانـا كلاهما عضوين فـي الجمعية الإثنولوجية، ومن المرجّح أن تكون ترتيبات هكسلي في متحف الجيولوجيا العملية (Museum of Practical Geology)، حيث برز الاهتمام بتثقيف الجمهور، قد أثّرت في تصوّرات بِيتْ ريفرز نفسه فيما يتعلّق بالأهداف حول كيفية ترتيب عـروض المتحف والوسائل التي يمكن عبرها تحقيق هذه الغايات على أفضل وجه (انظر: Chapman, 1985: 29).

على أيّ حال، فإنّ ما كان أكثر تعبيرًا هو اعتماد الترتيبات النموذجية على مفهوم البقاء. وكما ذهبت مارغريت هوغدن قبل ذلك بستين عامًا تقريبًا، كان ذلك أمرًا جوهريًّا بالنسبة إلى المناورات الزمنية التي خلقت الأنثروبولوجيا عبرها موضوع دراستها، وذلك عبر تحويل الثقافات الموجودة حاليًّا إلى ضروب ما قبل التاريخ في الحضارة الأوروبية. لقد أشارت عقيدة البقاء، كما لخّصها إدوارد تايلر (Edward Tyler) في مؤلّفه **الثقافة البدائية** (*Primitive Culture*) (1871)، إلى مجموعةٍ عتيقةٍ من «السيرورات والعادات والآراء وما إلى ذلك، والتي نفذت عبر قوّة العادة إلى مجتمعٍ جديد... و... هكذا تظلّ براهين وأمثلةً على ظروف ثقافةٍ أقدم، ارتقت منها ثقافةٌ أحدث» (ذُكر في: Hodgen, 1936: 37). لقد أوضح بِيتْ ريفرز في شرحه ما كان يسعى إلى تحقيقه في المعرض الإثنولوجي الذي نظّمه في متحف بيثنال غرين في العام 1874 العلاقة بين هذه المناورة وبين مبادئ تنظيم العروض النموذجية، حيث فُصلت المصنوعات مثل الأدوات أو الأسلحة أو الأواني المنزلية عن أيّ صلةٍ بوسطها الأصليّ الثقافي أو الإقليمي ووُضعت في تسلسلٍ تطوّري كوني يتدرّج من البسيط إلى المعقّد. وذهب بِيتْ ريفرز إلى أنّه «اتّباعًا للمبدأ العلمي الصراطي للاستدلال من المعلوم إلى المجهول، فقد بدأتُ دليلي الوصفي بعيّنات فنون الهمج الحاليّين، وقد وظّفتها، إلى أقصى حدٍّ ممكن، لتوضيح آثار الرجل البدائي التي لم ينجُ منها شيءٌ باستثناء تلك التي شُيّدت من الموادّ الأكثر بقاءً، مثل الصوّان والحجر» (Lane-Fox, 1875: 295).

وهنا نرى عودة «عِرافة الماضي» بقوّة. فصار ممكنًا قراءة مصنوعات الشعوب الموجودة حاليًّا بوصفها مصنوعاتٍ وُجدت في الماضي، وبالتالي يمكن استخدامها لملء الحاضر استرجاعيًّا عبر ربطها بمراحل مختلفةٍ من سلسلةٍ ارتقائية، لأنّها تفسّر بوصفها آثارًا لمراحل أبكر في التطوّر الإنساني. إنّ غريزة البقاء هي على أيّ حالٍ نوعٌ غريبٌ من الأثر، فعلى افتراض أنّ المجتمعات التي وُجدت فيها لا تزال باقية، يكون البقاء أثرًا للأحداث السابقة ولتكرارها في آنٍ. البقاء هو آثار أقدام في رمال الزمن، كان وسمها قويًّا وواضحًا على نحوٍ غير عادي حتّى صار من المفترض بالأجيال اللاحقة أن تكرّر تلك الأحداث مقتفيةً خطى أسلافها. وكما يعبّر بِيتْ ريفرز لاحقًا في مناقشته، «كلّ رابطٍ أبقى على من يمثّلونه، الذين نجوا ـ مع بعض التعديلات ـ إلى الوقت الحاضر، ولقد صار بإمكاننا تعقّب التسلسل الذي تمّ الحديث عنه بفضل تلك **الآثار الناجية**، وليس عن طريق الروابط نفسها» (Lane-Fox, 1875: 302).

وعلى الرغم من أنّ بِيتْ ريفرز كان مسؤولًا بشكلٍ بيّنٍ عن تقنين ما يسمّى بـ«منهج الأنماط»، فإنّ مبادئ ذلك المنهج لم تكن معلنة. ويشير وليام تشابمان (William Chapman) كاتب سيرة بِيتْ ريفرز، إلى تأثير عددٍ من المجموعات السابقة التي أُبرزت فيها عناصر مماثلة، ويتّضح من المقترحات المعاصرة الأخرى أنّ مثل هذه الأفكار كانت «تدور في الأجواء» بشكلٍ كبيرٍ في ذلك الوقت. فكانت المبادئ التي أعلنها ألفريد والاس للرواق الإثنولوجي التابع لمتحف التعليمي النموذجي في العام 1869 مماثلةً

تقريبًا لتلك التي وضعها بِيتْ ريفرز في وقتٍ لاحقٍ حيّز التنفيذ في ترتيب مجموعاته:

يجب أن تُصَوّر أعراق الإنسان الرئيسة والمنوَّه بها إمّا عن طريق نماذج بالحجم الطبيعي، أو بقوالب، أو بشخصياتٍ ملوّنة، أو عن طريق الصور. ويجب أيضًا عرض سلسلةٍ مقابلةٍ من جماجمهم، ويجب أن تُبرز أجزاءٌ من الهيكل العظمي التباينات الموجودة بين أعراقٍ معينة، وكذلك التباينات بين الأعراق الدنيا والحيوانات الأقرب إليها. وينبغي أيضًا الحصول على قوالب لأفضل البقايا المصادق على صحتها لإنسان ما قبل التاريخ، كي تقارَن مع الأجزاء المقابلة من الأعـراق الحالية. يجب أن تصوَّر الفنون البشرية من خلال سلسلةٍ بدءًا من أغلظ أدوات الصوّان ومرورًا بتلك الخاصّة بالحجر المصقول والبرونز والحديد ـ وفي كلّ حالة، يجب إظهار أعمال إنسان ما قبل التاريخ جنبًا إلى جنبٍ مع الأعمال المقابلة لها والتي كوّنتها الأعراق الهمجية الموجودة.
(Wallace, 1869: 248)

تكمن أصالة بِيتْ ريفرز إذًا في مكانٍ آخر: في تصوّره للمعارض الإثنولوجية كأجهزةٍ لتعليم الحاجة إلى إحراز التقدّم بتدرّج ـخطوةً بخطوةـ بطريقةٍ كانت تهدف إلى خدمة أغراض بيداغوجيا ممكننة.

وفي حين ضمّت آراؤه السياسية مزيجًا معقّدًا من مختلف التيارات الفكرية في أواخر القرن التاسع عشر، فقد يكون أفضل تلخيصٍ لها هو النظر إليها بوصفها شكلًا من أشكال المحافظة السياسية التي سعت إلى احتواء المُقْتَضَيات التقدّمية للفكر

الارتقائي، في الوقت الذي تصرّ على أنّ مستوى التقدّم كان طبيعيًا ومحتَّمًا إلى هذا الحدّ أو ذاك. وكان التغيير بالنسبة إلى بِيتْ ريفرز، كما يذهب ديفيد فان كورين (David Van Keuren)، «هو شيءٌ لا بدّ من توجيهه والحدّ منه، وليس معارضته» :van Keuren, 1989) (285. كان التطوّر التقدمّي للحياة الاجتماعية موضع ترحيبٍ ولكنّه لم يكن أمرًا ينبغي استعجاله، فهو سيأتي ولكن (ويستهدف بِيتْ ريفرز هنا بشكلٍ واضحٍ الفكر الاشتراكي) في وقته المناسب من خلال الآليات التي ستعتمد على تراكم كثيرٍ من التدابير الصغيرة التي ستصبح تدريجيًا معتادةً بدلًا من التركيز على أيّ عملٍ سياسي مفاجئٍ أو تمزيقي. وبعبارةٍ أخرى، لا يمكن إجبار التاريخ على القفز: كانت تلك هي الرسالة المركزية التي سعى بِيتْ ريفرز لتوصيلها من خلال ترتيباته الإثنولوجية. لقد صار التقدّم مرئيًا وقابلًا للأداء في شكل سلسلةٍ متتابعةٍ من خطواتٍ صغيرةٍ يرتبط بعضها ببعض، لا رجعة فيها ولا إمكان للقفز عليها. وكان على المرء أن يمرّ عبر مرحلةٍ معينةٍ كي يستطيع الذهاب إلى المرحلة التي تليها. وقد جادل بِيتْ ريفرز، في معرض إشادته بفضائل المقترح الذي قدّمه للقاعة المستديرة الأنثروبولوجية، بأنّ خطّته تناسب على وجه الخصوص الاحتياجات التعليمية للطبقات العاملة:

> إذا كان يراد للحضارة التي نتمتّع بها أن تستمرّ وأن يُسمح لها بتطوير نفسها، فلا بدّ أن يساهم ـكما أعتقدـ كلّ ما من شأنه أن يوصل إلى العقول فكرة النموّ البطيء واستقرار المؤسّسات والصناعات البشرية واعتمادها على العصور القديمة في كبح

الأفكار الثورية والنزعة الموجودة الآن، والتي يشجّعها بعض من يسيئون فهم الأمور، للقطيعة مباشرةً مع الماضي، وأن يساعد في غرس المبادئ المحافِظة التي نحتاج إليها في الوقت الراهن.
(ذُكر في: Chapman, 1981: 515)

ويساعد هذا في تفسير الكيفية التي لعبت بها عقيدة الآثار المتبقية مثل هذا الدور السياسي المهمّ في ممارسات بِيتْ ريفرز المتحفية، فقد سمحت بأن يصوَّر الماضي من المسارات التي زعم أنّ أجدادنا قد تركوها في المراحل المبكّرة من الارتقاء البشري. وكان هذا شائعًا في جميع العروض الإثنولوجية. إذًا، وعلى نحوٍ أكثر تمييزًا، زوّدت عقيدة البقاء بِيتْ ريفرز بوسائل ردم هوّة الماضي حرْفيًّا عبر ردم هوّة الحاضر، بحيث إنّه حتّى لو كانت الفجوة كبيرةً بين أوّل شيءٍ في سلسلةٍ ما (عصا رمي أنثروبولوجية مثلًا) وآخر شيءٍ فيها (بندقية جنود المشاة من القرون الوسطى مثلًا)، فإنّ المساحة بينهما سوف تزدحم بكثافةٍ بالأشياء التي تمثّل مراحل في تطوّر الأسلحة، لا يمكن القفز عليها أو تجاوزها. وكما أوضح بِيتْ ريفرز في رسالةٍ إلى تايلر:

إذا كنت سأحاضر حول مجموعاتي، فينبغي أن ألفت الانتباه إلى معنى وقيمة ترتيبي لها، ليس تمامًا بسبب الاهتمام بتطوّر الأدوات والأسلحة في حدّ ذاتها، ولكن لأنّها تفسّر أفضل تفسيرٍ التطوّر الذي حدث في فروع الثقافة البشرية التي لا يمكن ترتيبها في تسلسلٍ لأنّ الروابط ضاعت ولأنّ الأفكار المتعاقبة التي تحقّق التقدّم من خلالها لم تتجسّد في أشكالٍ مادّية، وهذا قد يعطي انطباعًا بأنّ المؤسّسات البشرية تطوّرت في كثيرٍ من الأحيان بقفزاتٍ أكبر

> ممّا كان عليه الحال فعلًا. ولكن تمّ في الفنون المادّية الحفاظ على الروابط التي يمكن وضعها في تسلسلها الصحيح بالبحث الجادّ والترتيب الملائم.
>
> (ذُكر في: Chapman, 1981: 480)

كان سياق علم المتاحف في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر التي رتّب فيها بِيتْ ريفرز مجموعاته الإثنولوجية كي يتمّ عرضها على الجمهور ـ أوّلًا في العام 1874 في معرضٍ خاصٍّ في بيثنال غرين، ولاحقًا في متحف ساوث كينزينغتون ـ محكومًا بإحياء «فكرة المتحف» والتي تمّ فيها تجديد التركيز على أهمّية المتاحف كأدواتٍ للتعليم العمومي. وقد تغيّر أمران منذ أن صدرت الفكرة لأوّل مرّةٍ في أربعينيات القرن الثامن عشر وخمسينياته من قِبَل هنري كول. فأوّلًا، صار يُنظَر إلى المتاحف بوصفها ترياقًا سياسيًّا ضدّ الاشتراكية أكثر منها ترياقًا أخلاقيًّا ضدّ الحانة (انظر: Coombes, 1988). وثانيًا، كان هنالك اتّجاهٌ متزايدٌ داخل المتاحف للاستغناء عن أشكال الإرشاد التي تعتمد على أن يرافق الزوّار دليل، ليحلّ محلّه مفهومٌ للمتحف باعتباره بيئةً يستطيع الزائر أن يعلّم فيها نفسه، بأسلوبٍ آلي إلى هذا الحدّ أو ذاك. وخلال الفترة من أربعينيات إلى ستينيات القرن الثامن عشر، رُتّبت معروضات الأسلحة في مستودع الأسلحة في برج لندن بتسلسلٍ زمني من أجل الاستغناء عن المرشدين. وقام إدوارد فوربس (Edward Forbes) بتعديلاتٍ مماثلة في متحف الجيولوجيا العملية، من أجل أن يعمل بمثابةِ فضاءٍ آلي للتعليم الذاتي.

كان بِيتْ ريفرز نفسه قد أبدى التزامًا مماثلًا خلال أيّامه الأولى كجامعٍ عندما تركّزت اهتماماته على الأسلحة والأسلحة النارية، وهي المجموعة التي طوّرها في البداية من أجل استخدامها في الشرح لطلّابه عندما كان يعمل مدرّبًا على البنادق في الجيش. وفي محاضرةٍ ألقاها في العام 1858 عن تاريخ البندقية، اقترح أنّ أيّ مدرّبٍ سوف يجد مفيدًا أن يكمل دروسه العملية بإلقاء محاضرات - يُفضَّل دائمًا أن ترافقها معروضات - عن تاريخ الأسلحة الصغيرة، باستخدام طريقة شرحٍ تمّ تصميمها لتكون «متناسبةً مع رتبة وذكاء جمهوره» (ذُكر في: Chapman, 1981: 26). ويذهب تشابمان، في معرض شرحه الموجز لاهتمامات بِيتْ ريفرز في هذا المجال، إلى أنّ مجموعاته وكتيّبات التعليمات التي كتبها هدفت الى إنتاج تواصلٍ بين نوعين من التقدّم:

> كان هنالك في أحد المستويات تقدّمٌ واضح مثّلته البندقية، ومثّل كلّ تحسّنٍ بدوره فيها الانتصارات المتتالية لمفكّرين ومخترعين معيّنين. أمّا في المستوى الثاني، فقد كان هنالك الانتصار الفردي لكلّ جندي وُضعت البندقية في عهدته، التطوّر البطيء للأفكار التي كان دليله يهدف إلى الترويج لها.
>
> (Chapman, 1981: 26)

كان الغرض من عرض التقدّم هو توفير دعامةٍ يمكن من خلالها مساعدة عنصر المشاة في التقدّم عبر مجموعةٍ من المهارات المنظّمة والمرتبة بطريقةٍ تدريجية.

عندما عرض بِيتْ ريفرز مجموعاته الإثنولوجية في متحف بيثنال غرين، فإنّ تصوّره للهدف من المعارض وللوسائل التي يمكن

من خلالها الوصول إلى ذلك الهدف ـوبخاصّةِ الالتزام باستخدام وسائل الإرشاد «التي تتناسب مع رتبة وذكاء جمهوره»ـ لم يتغيّر بشكلٍ كبير، عدا تكييفه بحسب الظروف الجديدة. وفي حين أنّ هذا المعرض لم ينشر مبادئ «القاعة المستديرة الأنثروبولوجية» التي دعا إليها بِيتْ ريفرز في وقتٍ لاحق، ولكنّه كان موجّهًا نحو الغاية عينها: جعل التقدّم خطوةً بخطوة، وببطء، وفي عمل متتابعٍ ملموسًا وقابلًا للأداء. وتمّ ترتيب المعروضات في عددٍ من السلاسل المختلفة التي صَوّر كلٌّ منها باستخدام «المنهج النمطي»، تسلسلًا تطوّريًّا معينًا، فصوّرت سلسلةٌ من الهياكل العظمية والجماجم الارتقاء من فئة الرئيسيات إلى الحياة البشرية، وبعد ذلك، من الأعراق البدائية إلى المتحضّرة، في حين بيّنت سلسلةٌ من الأسلحة الارتقاء الوظيفي للتكنولوجيا البشرية مع «أسهمٍ مدهونة تبيّن للزوّار التسلسل الصحيح» (Chapman, 1981: 374).

على الرغم من ذلك، فما كان مميّزًا هو تصوّر الجمهور الذي يريد هذا المعرض الوصول إليه، والوسائل التي سوف يستطيع عن طريقها تحقيق الأثر المرجوّ مع ذلك الجمهور. كان متحف بيثنال غرين مركزًا لمتحف ساوث كينزينغتون في شرق لندن. وقد اختير موقعًا لمعرض بِيتْ ريفرز على وجه التحديد بمثابة حالة اختبارٍ لـ«الإمكانية التربوية» للأنثروبولوجيا الارتقائية في المنطقة التي كانت قد أُفقرت كليًّا وفي الوقت عينه صارت مركزًا لراديكالية الطبقة العاملة. وكما ذكر تشابمان صادقًا، فقد كان ذلك أوّل اختبارٍ من نوعه للأنثروبولوجيا في لندن. وكانت المعارض السابقة الوحيدة

للمجموعات الإثنولوجية في شرق لندن قد نُظّمت من قِبَل جمعية لندن للتبشير (London Missionary Society)، وعكست تلك المعارض ممارسات العرض السابقة ورُتّبت لتحكي قصّةً مختلفةً عن الهمجية، وهي سرديةٌ من الانحطاط والانحدار والسقوط من الجنّة، وليست سرديةً من النهضة الفاشلة[80]. كيف فكّر بِيتْ ريفرز إذًا في كيفية إيصال الرسالة السياسية الرئيسة للأنثروبولوجيا، وهي «قانون أنّ الطبيعة لا تقوم بأيّ قفزات» (Pitt Rivers, 1891: 116)، بشكلٍ أكثر فعّاليةً للزوّار من الطبقة العاملة؟ باختصار: كان ذلك من خلال توظيف مناهج تتناسب مع مستوى تطوّرهم العقلي.

إنّ افتراضات نظرية الارتقاء أثّرت ليس فحسب في محتويات المعرض وترتيبه، بل احتّلت كذلك مكانًا مركزيًّا في رسالته التربوية. وعندما خاطب بِيتْ ريفرز في العام 1874 معهد الأنثروبولوجيا (Anthropological Institute) حول موضوع معرض بيثنال غرين، استغلّ الفرصة لتوضيح التميز بين ما سماه «العقل المفكّر، القادر على الاستدلال عندما يواجه أمرًا غير مألوفٍ لديه»، و«العقل الممكنن القادر على التصرّف بشكلٍ حدسي في بعض المسائل من دون جهد الإرادة أو الوعي» (Lane-Fox, 1875: 296). وبعد أن وضع بِيتْ ريفرز هذا التميز، افترض وجود جدليةٍ تاريخيةٍ بين هذين

(80) للاطلاع على مثالٍ عن هذا الخطاب الانحطاطي في أوائل القرن التاسع عشر، حيث كُتِب المَسلك الديني لتوجيه الأهل حول طرق استخدام زيارة المتحف بوصفها عونًا لتعليم الكتاب المقدّس لأطفالهم، انظر إليزابيث (Elizabeth, 1837).

النوعين من العقول. كانت آراء بِيتْ ريفرز بشأن الطريقة التي تتكشّف بها هذه الجدلية التاريخية أمرًا حاسمًا في تشكيل فهمه آليات التقدّم والآثار التي تركتها في توزيع الخصائص الذهنية بين مختلف الشعوب والثقافات. فقد جادل بأنّ العقل الممكنن يتألّف من الإجراءات التي على الرغم من أنّها قد استلزمت استخدام العقل المفكّر في البداية، إلا أنّها أصبحت شيئًا معتادًا من جرّاء التكرار بحيث لا يعود الاهتمام الواعي ضروريًا لأدائها. وبهذه الطريقة، تصبح هذه القدرات للعقل الآلي شبه فيزيائية. ويتمّ ابتلاعها جسديًا بحيث تصبح مخزونًا عقليًا قابلًا للتمرير ويتمّ توريثه من جيلٍ إلى جيل، ليس بوسيلة التدريب الاجتماعي ولكن من خلال آليةٍ وراثيةٍ غير محدّدة. ويجادل بِيتْ ريفرز بأنّ نسبة العقل الآلي إلى العقل الفكري يمكن أن تشكّل مؤشّرًا إلى موقع السكّان على سلّم التقدم. وسيحتلّ العقل الآلي نسبةً أعلى من مجموع العقل عندما يكون السكّان في مستوًى منخفضٍ من التطوّر. ويقترح استدلال بِيتْ ريفرز أنّ مثل هذا الإرث الذهني مستمدٌّ من حالة الشعوب المتخلّفة التي ظلّت مجتمعاتها جامدة، فباتت قادرةً على التعامل مع ظروفها باستخدام الانعكاس البسيط للعقل الآلي لفتراتٍ أطول من الشعوب الأكثر تطوّرًا والتي لا بدّ أنّها منحت وقتًا أطول لممارسة العقل المفكّر كي تصبح أكثر تطوّرًا.

لقد كان نطاق حجج بِيتْ ريفرز في هذه المسألة واسعًا بشكلٍ واضح. ولكنّها أثرت أيضًا في مقاربته مسائل المتحف التعليمية. وكما جادل في خطابٍ لاحق، «إذا كان القانون الذي ينصّ على أنّ الطبيعة لا تقوم بأيّ قفزاتٍ قابلًا لأن يعلَّم من تاريخ الاختراعات

الميكانيكية بطريقةٍ تجعل الناس حذرين، على الأقلّ عندما يستمعون إلى الاقتراحات الثورية الضالّة»، فلا يمكن أن يكون ذلك إلّا إذا كانت المجموعات «مرتّبةً بحيث إنّ أولئك الذين يركضون تمكنهم القراءة». ويعني بِيتْ ريفرز بـ«أولئك الذين يركضون» الطبقات العاملة:

> لا يتوفّر للطبقات العاملة إلّا وقتٌ قليلٌ للدراسة، فساعات فراغهم وجيزةٌ نسبيًا ، ويجب أن تبقى كذلك. إنّ الوقت والوضوح هما عنصران بالغا الأهمّية في المسألة قيد النظر، فالقسم الأكثر ذكاءً من الطبقات العاملة، وإن لم يكن لديهم إلّا القليل من التعلّم الكتُبي، إلّا أنّهم بارعون جدًّا في فهم جميع الأمور الميكانيكية، بل هم أبرع في ذلك حتّى من المتعلّمين تعليمًا عاليًا، لأنّهم مدرّبون عليها. وهذا هو سببٌ آخر لوجوب النظر أيضًا إلى أهمّية الدروس العملية التي تستطيع المتاحف توفيرها.
>
> (Pitt Rivers, 1891: 116)

إذا كان على المتحف أن يعلّم الرجل العامل أنّ التقدّم آتٍ ولكن ببطء، إذا كان عليه أن يتقدّم ولكن بمعدّلٍ منظّمٍ فحسب، فإنّ المتحف يجب أن يخاطبه بالأشكال التي تمّ «تدريبه عليها». وما دام من الضروري إعطاء هذه الدروس بدفعاتٍ وجيزةٍ تتخلّل أوقاتهم الممتلئة بالعمل الضروري، فإنّها يجب أن لا تتطلّب سوى تطبيق العقل الممكنن.

لقد تم التطرّق بشكلٍ واضحٍ إلى حقيقة أنّ الأسلوب عينه قد لا يعمل جيّدًا مع الرجال المتعلّمين تعليمًا عاليًا. ولكن ماذا عن النساء؟ لا يعالج بِيتْ ريفرز هذا السؤال مباشرةً. وعلى الرغم من ذلك، فإنّه

يُشير بشكلٍ مباشرٍ إلى الزائرات في مناقشاته المتحف الذي أسّسه في فارنهام (Farnham) في ثمانينيات القرن التاسع عشر، فقد قال في معرض وصفه عرضًا للصناديق التي كان على النساء حملها في الثقافات القبَلية «البدائية» بأنّه جمع هذه الصناديق كي «أُري بشكلٍ واضحٍ نساء مقاطعتي كم هنّ بعيدات الشبه بهاتيك الدوابّ المثقلة بالأعباء التي كنّ سيتحوّلن إليها لو قُدّر لهنّ أن يُولدن في أماكن أخرى» (Pitt Rivers, 1891: 119)، فعلى الرغم من حثّ الرجل العامل على الإبطاء، إلّا أنّه كان يُخاطَب بوصفه الطرف الفاعل للتقدّم، بينما تمّ تصوّر النساء بصفتهن مجرّد مستقبِلاتٍ سلبياتٍ في العملية الارتقائية التي كانت تقنيات الحرب والإنتاج التي صنعها الرجل هي القوى الدافعة لها. إنّ قراءة مثل هذا العرض في سياق الاتّصال بين نظرية الارتقاء والمفاهيم السائدة في التفرقة الجنسية توحي بأنّ عرضًا كهذا لم يكن إلّا نتاج حسابٍ لتكييف النساء مع دورهنّ المفروض بوصفهنّ على الدوام متأخّراتٍ عن الرجال خطوةً واحدةً على الأقل في مسيرة عملية التقدّم الارتقائي.

كلّ جنسٍ على حدة

في متحف الإنسان، يأخذ مسار الزائر في رواق الأنثروبولوجيا البيولوجية شكل رحلةٍ من سطح الجسم إلى هيكله الداخلي. وفي هذه العملية، يتمّ نزع طبقةٍ بعد طبقةٍ من الجسم، بحيث يُعرّى أمامنا تدريجيًّا القوامُ المادّي التحتاني لبشريتنا المشتركة. وبينما يتمّ إظهار وجود كثيرٍ من النواحي التي قد يختلف فيها الأفراد بعضهم عن بعض فيما يتعلّق بمظهرهم الجسدي ـ اختلاف نوع الشعر،

والطول، واللون، والأعضاء التناسلية- فإنّ هذه الاختلافات تختفي حالما تشقّ النظرة التشريحية (التي لا تتوقّف عند عمق البشرة فحسب) طريقها إلى داخل الجسم. هنا، في عضلات الجسم، وفي أجهزته، وعظامه، وأخيرًا في رموز حمضه النووي، يكون العالَم الذي يتكشّف للنظر عالمًا يجد فيه الزائر في كلّ مكانٍ هويةً لشكل ووظيفة، التشابه الجوهري بين أجساد المنتمين إلى هذا النوع، **الإنسان العاقل**. والاختلافات الداخلية الوحيدة التي كانت تعطى أيّ دلالةٍ هي تلك التي تؤثّر في شكل الأعضاء التناسلية للرجال والنساء ووظيفتها. وحتّى هنا، فإنّ النصّ المصاحب لها يوضح أنّ هذه الاختلافات المتعلّقة بجنس الأجساد لا تترتّب عليها أيّ نتائج عامّة. وفي جميع الجوانب باستثناء الأعضاء التناسلية، فإنّ أجساد الرجال والنساء مُصوَّرةٌ بوصفها متشابهةً فيما يتعلّق ببنيتها الداخلية. ويشدَّد على هذه النقطة بعرض اثنين من الهياكل العظمية البشرية -واحدٌ يعود لامرأةٍ والآخر لرجل- بوصفهما متطابقين هيكليًّا من جميع النواحي المهمّة، على الرغم من وجود اختلافاتٍ واضحة في طولهما ومحيطهما.

لا تقلّ هذه الهياكل العظمية عن أسلافها في العروض التشريحية السابقة في كونها تحمل شحناتٍ أخلاقية، ففي حملها رسالة التماثل البشري تعمل بصفتها جزءًا من عمليةٍ تعليميةٍ واعيةٍ تهدف إلى فصل المصنوعات والبقايا الإثنولوجية التي يعرضها المتحف عن افتراضات الفكر الارتقائي للقرن التاسع عشر. وتمّ تقديم هذه النية من خلال إدراج عرضٍ تاريخي ضمن الرواق، يحدّد المبادئ

العنصرية التي حكمت معارض القرن التاسع عشر عن العلاقات بين الأوروبيين والشعوب «الهمجية». وتمّ إيضاح الهدف من هذا المعرض التاريخي بشكلٍ تصويري بواسطة عنصرٍ موجزٍ يتعلّق بسارتجي بارتمان التي كانت تُسمّى «فينوس قبيلة الهوتنتوت»، والتي كانت -كما يُخبَر الزائر- تُعرَض بشكلٍ متكرّرٍ في أوائل القرن التاسع عشر في لندن كمثالٍ على البدائية المأسورة. لكن من المستغرب، وفي ما يجب اعتباره عملًا من التنصّل المؤسّسي، أنّه لم تكن هنالك أيّ إشارةٍ إلى حقيقة أنّ سارتجي كانت عُرضت بشكلٍ متكرّرٍ في باريس. والأكثر من ذلك أنّ أعضاءَها التناسلية -التي شرّحها كوفييه بعد وفاتها وفسّرها باعتبارها علامةً على التخلّف- عُرضت في متحف الإنسان نفسه. ويتذكّر ستيفن جاي غولد كيف أصيب بالدهشة عندما أُخذ في جولةٍ في منطقة التخزين في المتحف في وقتٍ ما في السبعينيات، فوقع على أعضاء سارتجي المحفوظة، مُخزّنةً جنبًا إلى جنب مع الأعضاء التناسلية لامرأتين أخريين من العالم الثالث. وقد تمّ تخزين هذه العينات فوق دماغ بول بروكا (Paul Broca)، المؤيّد الأكثر نفوذًا لعلم الجماجم في القرن التاسع عشر، والذي أهدى دماغه للمتحف من أجل الضوء الذي سيلقيه تشريح دماغه على بنية دماغ شخصٍ أوروبي متقدّم. وكان ذلك التجاور، كما يقول غولد، قد وفّر «لمحةً تقشعرّ لها الأبدان عن **عقلية** (*mentalité*) القرن التاسع عشر وتاريخ العنصرية» (Gould, 1982: 20). ولكنّه لم يتباطأ في الإشارة إلى السجلّ المزدوج الذي اندرجت فيه مثل هذه المعارض. وذلك لأنّه إذا كان ما يهمّ هو أنّ بروكا كان أبيض وأوروبيًا في حين

أن سارتجي كانت سوداء وأفريقية، فقد كان يهمّ بالمقدار ذاته أنّه كان رجلًا وكانت هي امرأة. ويواصل ملاحظًا: 'لم أجد أدمغةً لنساء، ولا قضيب بوكا ولا أيّ أعضاءٍ تناسليةٍ ذكريةٍ في المجموعات» (المرجع نفسه، ص20).

وقد فُصّلت هذه القضية، التي يلمّح لها غولد هنا على نحوٍ أكبر في دراسةٍ لاحقةٍ لساندر غيلمان (Sander Gilman). يشير غيلمان الى الاهتمام الواسع الذي أولاه العلم في القرن التاسع عشر للتشريح المقارن كوسيلةٍ لإثبات إمّا التباين الجوهري للشعوب السوداء أو تخلّفها، فيلاحظ أنّ هذا الاهتمام نـادرًا ما تمّ توسيعه ليطاول الأعضاء التناسلية إلّا في حالة النساء السوداوات اللواتي «استقطبت» أعضاؤهنّ التناسلية «اهتمامًا أكبر بكثير، يعود جزءٌ منه إلى أنّه كان ينظر إليها كدليلٍ على جنسانيةٍ غير طبيعية، ليس لدى النساء السود فحسب، ولكن لـدى جميع النساء» (Gilman, 1985b: 89). وانعكس ذلك بدوره على افتراض أنّ الأجهزة التناسلية للمرأة قد تحدّد جوهرها بطرقٍ لم تكن كذلك بالنسبة إلى الرجال.

ولم تقف الأمور عند ذلك الحدّ. فبحلول منتصف القرن التاسع عشر، كان يُنظر لأجساد النساء باعتبارها مختلفةً اختلافًا شديدًا عن أجساد الرجال، وصولًا الى العظام نفسها. وقد أنتج ذلك عروضًا تشريحيةً كان الغرض منها -في تناقضٍ جذري مع تلك الموجودة في متحف الإنسان اليوم- عرض الفوارق الجنسية التي لا يمكن تجاوزها والمتجذّرة في الهياكل العظمية للذكور والإناث، والبرهنة على تلك الفوارق. وقد تمّ ذلك بطرقٍ عكست التوزيع التمايزي

للنظرة التشريحية التي لفت الانتباه إليها كلٌّ من غولد وبروكا. وإذا كان التركيز ـفيما يتعلّق بالهياكل العظمية للذكور الأوروبيينـ قد طاول حجم الجمجمة وشكلها دليلَين على أنّ دماغ الرجل الأوروبي أكثر تطوّرًا، فإنّ تركيبات الهياكل العظمية للنساء الأوروبيات ركّزت على اتّساع حوضهنّ. وقد أدّى ذلك إلى اختزالٍ تشريحي للنساء في «وظيفتهنّ الأساسية» ـوبحسب عبارة كلوديا هونيغر (Claudia Honniger) المعبّرة، «رحم يمشي على ساقين» (ذُكر في: Duden, 1991: 24). وقد خدم أيضًا تأمين خضوعهنّ للذكور في الحجج اللاحقة، كما لخّصت لوندا شيبنغر (Londa Schiebinger)، بأنّ حوض الأنثى الأوروبية يجب أن يكون بالضرورة كبيرًا ليتلاءم مع قناة ولادة جمجمة الذكر الأوروبي (Schiebinger, 1989: 209).

وكانت العمليات التي أُنتجت عبرها هذه الأجساد المتمايزة والمغرية جنسيًّا على نحوٍ لا يقبل المقايسة متّصلةً بتغيّراتٍ في وظائف وسياقات العروض التشريحية. في عصر النهضة، كانت الأجساد الإنسانية المتوفّاة تُعرَض عادةً في سياق مشاهد تشريحٍ عمومية. وبما أنّ هذه المشاهد كانت تجرى عادةً على أجساد المجرمين، فقد مثّلت جزءًا من مسرحة سلطة الملك، وكانت تلك مرتبطةً بإظهارٍ عمومي لقدرة الملك على ممارسة السلطة على الجسد حتّى ما بعد الموت. كما ارتبطت أيضًا بممارسات المهرجان بطرقٍ متفاوتةٍ ومعقّدة[81].

---

(81) من الواضح أنّها نسخةٌ مبسّطة للغاية لتاريخٍ معقّد. لمزيدٍ من التفاصيل، انظر فيراري (Ferrari, 1987)، ريتشاردسون (Richardson, 1988)، وويلسون (Wilson, 1987).

وقد كانت هذه العلاقة الأخيرة حسب تقدير فيراري (Ferrari) هي التي ساعدت في الواقع في الحثّ على تطوّر المجموعات التشريحية في القرن الثامن عشر على نحوٍ متمايزٍ عن مجموعات المسارح التشريحية في أماكن مثل ليدن (Leiden) وبولونيا (Bologna) من أجل توفير وسيلةٍ لتعليم التشريح في أماكن بعيدةٍ عن المجال العام وتجاوزاته المضطربة في بعض الأحيان (انظر: Ferrari, 1987).

وكان لذلك التطوّر نتيجةٌ أخرى، تمثّلت في أنّ الوصول إلى المجموعات التشريحية بات يميل إلى أن يصبح مفصولًا على أسسٍ جندرية. فمجموعاتٌ من النوع الذي طوّره وليام وجون هنتر (William and John Hunter) أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، والتي تبرّعا بها لاحقًا للكلّية الملكية للجراحين، كانت منذورةً في الغالب لأجل أن يفحصها حصرًا الأطبّاء والجرّاحون الذكور، المتدرّبون أو الممارسون. وكان الأمر عينه ينطبق على المعارض التشريحية الأكثر شعبيةً. ويلاحظ ريتشارد ألتيك أنّ الرجال والنساء كانوا يُدخلون في البداية معًا متحف بنيامين راكسترو (Benjamin Rackstrow) للتشريح والعجائب والذي كان عرضًا شعبيًّا في لندن، افتُتح للمرّة الأولى في خمسينيات القرن الثامن عشر. ويصفه ألتيك بأنّه كان «مزيجًا من العاديات التافهة لدون سالتيرو (Don Saltero) وقسم الأجهزة التناسلية في متحف الدكتور جون هنتر»، بسبب مزيج الخصائص التشريحية مع نماذج شمعٍ شديدة التفصيل ونسخٍ من الرحم بالإضافة إلى عيّنةٍ واحدةٍ من «الشيء الحقيقي»، يرافقها قضيبٌ «محقونٌ إلى وضع الانتصاب»

(Altick, 1978: 55). لكن بحلول نهاية القرن باتت «السيّدة المحترمة تحضر في اليوم المخصّص للسيّدات»، حسب ما كانت تنصح به النشرات التي توزّع باليد (المرجع نفسه، ص56). وهي ممارسةٌ للفصل بين الجنسين واصلها خلفاء راكسترو في القرن التاسع عشر، مثل متحف الدكتور كانْ للتشريح المرضي (Dr. Kahn's Museum of Pathological Anatomy) والذي كان تركيزه الرئيس هو عرضه الجنيني الذي يُظهِر نموّ البويضة من الإلقاح إلى الولادة، وكذلك متحف ريملر التشريحي والإثنولوجي (Reimler's Anatomical and Ethnological Museum).

وأخيرًا، كان هنالك تغييرٌ آخر تمثّل في تحوّل وظيفة المعارض التشريحية. فقد تمّ التعويل كثيرًا ضمن ممارسات التشريح العمومي في عصر النهضة على فرادة الجسد: كان يؤدّي وظيفة إعطاء المثل للآخرين بسبب الحالة النوعية (الإجرامية) للشخص الذي يعود إليه ذلك الجسد، فالجسد هنا مؤوَّل أخلاقيًا، ولكنّه ليس مؤوَّلًا مَرَضيًّا. وبينما استمرّت بعض جوانب الممارسة السابقة في العروض التشريحية الشعبية المذكورة أعلاه، كما استمرّت أيضًا في المجموعات الطبية لجون هنتر، فقد كان الاتّجاه في القرن التاسع عشر يقضي بأن تؤدّي العروض التشريحية وظائف معياريةً وليست وعظية. وقد عملت تلك المجموعات بوصفها جزءًا من الاقتصاد الرمزي الجديد للجسد البشري على خلق مجموعةٍ من المعايير التشريحية ومن ثمّ تعزيز تلك المعايير من خلال عرض انحرافاتٍ مؤوَّلةٍ مَرَضيًا عنها. وعلاوةً على ذلك، فقد صُمّمت تلك المعايير

على نحوٍ متزايدٍ من حيث الارتقاء، وهذا أدّى إلى خلق مجموعةٍ من المعايير المتدرّجة هرميًا والمناسبة لمختلف السكان. وعندما أسّس لومبروزو (Lombroso) متحفه للأنثروبولوجيا الجنائية (Museum of Criminal Anthropology) في تورينو (Turin) في العام 1902، تمّ أخيرًا فصل رفات المجرمين عن وظيفتها الوعظية السابقة لتخدم التأويل المَرَضي بمصطلحاتٍ ارتقائيةٍ بوصفها أنواعًا ارتجاعية ودعائم للممارسات التطبيعية ـ وقد صارت ترتبط بتحسين النسل في تصوّرها ـ موجّهة إلى السكّان ككلّ (انظر: Pick 1986).

كانت تلك إذًا هي التغييرات الرئيسية التي أثّرت في سياقات العرض منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر، والتي كانت تعرَض فيها عادةً البقايا التشريحية أو المعاد بناؤها، وهي نفسها أصبحت متمايزةً من حيث الجنس على نحوٍ متزايدٍ وبشكلٍ لا يقبل المساومة. وتؤكّد المناقشة المقنِعة التي قدّمها توماس لاكور (Thomas Laqueur) حول تشكّل نموذج الجنسين البشريين أهمّيةً هذا الإنتاج من علم التشريح الجنسي. ويجادل لاكور في أنّه قبل العصر الحديث، كان هنالك «جسدٌ معياريٌّ واحدٌ فقط، وكان ذلك الجسد جسد ذكر» (Laqueur, 1990: 63). ويظهِر لاكور، بتتبعه إلى حدٍّ ما التأثير المستمرّ لأفكار الطبيب الروماني جالينوس البرغامي (Galen of Pergamum) في الفكر الطبّي الأوروبي خلال عصر النهضة وبعده، كيف كان يُنظَر عادةً لجسد الأنثى بوصفه نسخةً أقلّ شأنًا من جسد الذكر. وقد ركّز هذا البناء المتراتب للعلاقات بين الذكور والإناث على الأعضاء التناسلية في كونه اعتمد على الاعتقاد بأنّ

أعضاء الإناث هي نسخةٌ مقلوبة، وبالتالي نسخةٌ أدنى درجةً من أعضاء الذكور التناسلية[82]. وفي حين استلزم هذا بالضرورة أن تقاس المرأة فيما يتعلّق بمعايير الكمال التشريحية -التي كانت ذكوريةً بشكلٍ لا لبس فيه- بوصفها منقوصةً وأدنى درجة، فقد انطوى أيضًا على حقيقة أنّه لم يكن يُنظر إلى الرجال والنساء على أنّهم مختلفون جذريًّا بعضهم عن بعض، أو على أنّهم منفصلون فصلًا تتعذّر معه المقايسة بينهم، بل على العكس من ذلك، فإنّ القواسم المشتركة في بنية أعضائهم التناسلية، والحقيقة ذات الصلة بأنّه كان ينظر إليها بوصفها تعمل بالطريقة عينها تقريبًا في عملية التناسل، جعل التفكير في تمايز الجنسين من حيث الخصائص التي تعزى إلى التباينات الأساسية في الأعضاء التناسلية أمرًا غير واردٍ حرفيًا. وهكذا، ومثلما عبّر لاكور، نُظر إلى الأنثى -من حيث الأعضاء التناسلية- بوصفها رجلًا أدنى شأنًا، وكانت النتيجة أنّ «الرجل هو مقياس كلّ شيء، ولا وجود للمرأة باعتبارها فئةً منفردةً وجوديًا» (المرجع نفسه، ص62).

وعلى ضوء ذلك، تجادِل لوندا شيبنغر (Shiebinger, 1989) في دلالة بقاء الرسوم التوضيحية للهيكل العظمي البشري المصمّمة

---

(82) إنّ أسباب النظر إلى الأعضاء التناسلية الأنثوية بوصفها في مرتبةٍ أدنى من أعضاء الرجل، مستمدّةٌ من رأي جالينوس فيما يتعلّق بتدفّق الحرارة داخل الجسم وتوزيعها. كانت الأعضاء الذكرية تُعتبر أكثر كمالًا، بسبب قدرتها على توليد الحرارة الخاصّة بها وبذلك تكون قادرةً على العمل خارج الجسم. أمّا الرحم، باعتباره قضيبًا مقلوبًا، فيفتقر إلى تلك القدرة من الاعتماد على الذات، وبالتالي كان مدسوسًا داخل الجسم كمصدرٍ للدفء.

لأغراض التدريس، محايدةً حتّى أوائل القرن التاسع عشر، عندما ظهر الهيكل العظمي الأنثوي لأوّل مرّة، وقد ظهر بوصفه إنجازًا معيبًا للهيكل العظمي الذكوري بدلًا من كونه بنيةً عظميةً من نوعٍ منفردٍ تمامًا. لكنّ التشريح الأنثوي تعرّض من منتصف القرن إلى أواخره لنظرةٍ اختزاليةٍ على نحوٍ متزايد. وكما برهنت لودميلا جوردانوفا (Ludmilla Jordanova) في مناقشتها رسوم وليام هنتر التشريحية ونماذجه المصنوعة من الشمع، فإنّ الأعضاء التناسلية للنساء التي كانت سابقًا تُغطّى في الوسائل المساعِدة والرسوم التوضيحية الخاصّة بالتعليم الطبي صارت عُرضةً للتحديق فيها ومن خلالها بشكلٍ تفصيلي (انظر: Jordanova, 1980, 1985). وكانت هذه العملية من إخضاع أجساد النساء ـكما تذهب جوردانوفاـ إلى نظرة علمٍ ذكوري مخترِقٍ بشكلٍ متزايدٍ قد عملت على «تعرية» ما هو أساسًا طبيعةٌ أنثويةٌ متجذّرةٌ في نظامٍ تناسلي متفرّدٍ جذريًا. وكان استنتاج لاكور يشير إلى الاتّجاه عينه، على الرغم من عدم موافقته على أنّ جسد المرأة لا يزال يُعرض للنظرة الفاحصة أكثر من جسد الرجل: تنظيم حقلٍ تشريحي لا يعود يُنظر فيه إلى جسدَي الذكر والأنثى أحدهما في مواجهة الآخر، وبوصفهما «نسختين من جنسٍ واحد، مرتّبتين تراتبيًا وعموديًا»، بل بوصفهما «نظيرين مرتّبين أفقيًا، وغير قابلين للمقايسة فيما بينهما» (Laqueur, 1990: 10).

وقد نُسبت هذه التطوّرات إلى مجموعةٍ متنوّعةٍ من العوامل: نضال الطبّ المذكّر لانتزاع السيطرة على وظائف النساء الإنجابية من القابلات، تأكيد السيطرة السياسية على أجساد النساء في سياق

الصوت المعادي بقوّةٍ للنساء في الثورة الفرنسية، والذي سعى إلى صدّ النساء عن المجال العام[83]، وظهور الفضاء المنزلي بوصفه مكانًا يليق بالنساء «بشكلٍ طبيعي» ويناسب أجسادهن المتفرّدة بيولوجيًا، وأمزجتهن المختلفة التي تسبّبها تلك البنى البيولوجية التأسيسية. إلّا أنّ لاكور حرص على الإصرار على أنّ غلَبة الرأي القائل بأنّ الجنسين ضدّان غير قابلين للمقياسة فيما بينهما لم يترتّب عليه إحلالٌ كاملٌ لنموذج الجنس الواحد والذي ـكما أشار لاكورـ عاد إلى الظهور في مناطق محدّدة من التمثيل الجنسي. وكانت نظرية الارتقاء مثالًا على ذلك في أنّها يمكن أن «تفسَّر لدعم فكرة وجود مقياسٍ متدرّجٍ بلا حدود، يُذكِّر بنموذج الجنس الواحد، توضع فيه النساء في درجةٍ أدنى من الرجال» (Laqueur, 1990: 293). أما شيبنغر (Shiebinger, 1989)، فقد كانت أكثر تأكيدًا: حيث تمّ اعتبار الذكور والإناث كاملين في تبايناتهما، فإنّ مثل تلك التباينات رُتّبت تراتبيًا، فقد ظهر الرجل ـفي حين أنّه لم يعد أكثر كمالًا من المرأةـ أكثر ارتقاءً فحسب.

وباختصار، فإنّ الانتقال من نظام الجنس الواحد إلى نظام الثنائية الجنسية تشريحيًا كان في الوقت عينه تحوّلًا من ترتيبٍ لاوقتي للأجساد المعرّفة جنسيًا ـحيث كان موقع المرأة ضمن التراتبية التي تصبح فيها بمستوى الرجل المعيب منذورًا لأن يكون دائمًا ضمن نموذج الجنس الواحدـ إلى ترتيبٍ مؤرخن. وعلى مدى

(83) للاطّلاع على مناقشةٍ مثيرةٍ للاهتمام على نحوٍ خاصٍّ لسياسات تمثيل أجساد النساء في الثورة الفرنسية، انظر هانت (Hunt, 1991).

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما التقت النظرة إلى أجساد الرجال والنساء بوصفها غير قابلة للمقايسة في ما بينها مع جسم الفكر الاجتماعي الارتقائي، كانت النتيجة أنّ المرأة لم توضع أسفل الرجل، ولكن وراءه. وقد تمّ تقديم تلك الفكرة موضوعاتيًّا بطرقٍ مختلفة اعتمادًا على نقاط المقارنة المختارة لمعايرة درجة تخلّف المرأة: الأطفال، «الهمج»، الرئيسيات العليا، المجرمون- خدمت كلُّ هذه الموضوعات ضمن خطٍّ أو آخر من الفكر الارتقائي بصفتها معايير لتحديد موقع المرأة في السلّم الارتقائي[84]. وبطبيعة الحال، سمحت مقدّمات النظرية الارتقائية نظريًّا بافتراض أن تكون الفجوة بين الرجال والنساء قابلةً لأن تختفي بمضيّ الزمن، والواقع أنّ تلك كانت على وجه التحديد الأرضية التي استند إليها كثيرٌ من الناشطات النسويات في وقتٍ مبكّرٍ في مواجهاتهنّ الصعبة مع النظرية الداروينية[85]. وبطريقةٍ أو بأخرى، تمّ تجاهل هذه الإمكانية التقدّمية للفكر الارتقائي لمصلحة تطبيقاتٍ أكثر تأثيرًا للنظرية الارتقائية على مجال التباينات الجنسية.

---

(84) إنّ الأدبيات واسعةٌ فيما يتعلّق بهذا الموضوع. بصرف النظر عن المصادر ذات الصلة التي ذكرتُها لأغراضٍ أخرى، لقد ركّزت على المناقشات التالية في توسيع حججي:

(Haller and Haller, 1974); (Easlea, 1981); (Mosedale, 1978); (Fee, 1979), and (Richards, 1983).

(85) يناقش سايرز (Sayers, 1982) ولوف (Love, 1983) الصعوبات التي خلقتها الداروينية للفكر النسوي، في حين يثبت غامبل (Gamble, 1894) نقضًا نَسَوِيًّا مبكّرًا للرأي القائل بأنّ المرأة كانت مجرّد رجلٍ أقلّ ارتقاءً.

وكانت للتطوّرات في علم الجماجم أهمّيةٌ خاصّةٌ هنا. وذلك لأنّ هذه التطوّرات أفقدت ممارسات علم الفراسة السابقة صدقيتها، وهذا أتاح إمكان أن تؤدّي أشكال المعرفة الذاتية المكتسبة من خلال هذا الأسلوب إلى أشكالٍ من تحسين الذات يمكن من خلالها زيادة القدرات العقلية، بما في ذلك عند النساء. وقد أحلّت محلّها مفهومًا نُظر فيه للقدرات العقلية المنخفضة عند المرأة بوصفها أمرًا لا مفرّ منه بسبب طبيعة حجم جمجمتها الأصغر (انظر: Russett, 1989; Fee, 1976, 1979). والأسوأ من ذلك ما اتّضح في حملةٍ معاديةٍ للنسوية بخبث، فقد شهد الربع الأخير من القرن استخدام حججٍ سبنسرية(*) (Spencerian) للإشارة إلى أنّه لا يمكن أن نتوقّع من المرأة إلا مزيدًا من التقهقر وراء الرجال على سلّم التطوّر الارتقائي. وبما أنّ أجساد الرجال والنساء تباينت بشكلٍ أكثر حدّةً في الحضارات «الأكثر تقدّمًا» ممّا كانت عليه بين «الهمج»، ونظرًا إلى أنّ ذلك بدا نتيجةً للتقسيم الأكثر حدّةً لأدوار الجنسين في تلك المجتمعات التي كان فيها تقسيم العمل أكثر تقدّمًا، فقد استُنتج أنّه من وجهة نظر النوع بالإجمال، من الضروري أن تبقى النساء في الحيّز المنزلي الذي أعدّهنّ له تركيبهنّ التشريحي، ولو عنى ذلك أنّ الفجوة الارتقائية بين الجنسين لا يمكن إلّا أن تزيد (انظر Duffin, 1978; Sayers, 1982).

(*) نسبةً للفيلسوف وعالم الاجتماع البريطاني هربرت سبنسر (1820-1903) الذي كانت له آراءٌ في نظرية الارتقاء، وعُرف عنه معارضته في مرحلةٍ لاحقةٍ من حياته حقَّ النساء في التصويت في الانتخابات.

وبالطبع، لم تكن تلك هي الطرق الوحيدة التي تمّت بها ترجمة افتراضات الفكر الارتقائي إلى سرديّاتٍ اجتماعيةٍ في الجنس والنوع الاجتماعي. كما تمّت محاربتها أيضًا، فتلاحظ فلافيا ألايا (Flavia Alaya) كيف حرص كلٌّ من هارييت تايلور (Harriet Taylor) وجون ستيوارت ميل (John Stuart Mill) على تهنئة مؤتمرٍ نسوي بسبب صموده أمام تيّار النقاش في قراره **عدم** مناقشة المسائل المتعلّقة بالاستعدادات «الطبيعية» لدى الرجال والنساء (Alaya, 1977: 263). ولكنّ النزعات التي ركّزتُ عليها كانت هي السائدة، وبخاصّةٍ عندما تمّ عرض البُنى التشريحية المقسّمة بحسب الجنس. لكن يصعب أحيانًا أن نحدّد بدقّةٍ كيف انعكست هذه الافتراضات في تفاصيل عروض المتاحف، وذلك لأنّ هذا الجانب ليس مشروحًا شرحًا وافيًا في الدراسات المتحفية. ونحن نعلم أنّه تمّ ترتيب هياكل النساء العظمية وجماجمهنّ في المتاحف الإثنولوجية ومتاحف التاريخ الطبيعي بالصلة مع تلك الخاصّة بالرجال لإثبات موقعهنّ الأدنى في مرحلة التطوّر. ورُتبت أيضًا بالصلة مع «الهمج» لإظهار سلّمِ معايَرٍ بدقّةٍ للارتقاء البشري يبدأ بالقاعدة الارتقائية للمرأة البدائية عبر الرجل البدائي إلى المرأة الأوروبية، ويصل أخيرًا إلى الرجل الأوروبي. كما أنّنا نعلم أيضًا أنّ أعراف التحنيط أعطت تفضيلًا للعروض المتمركزة حول الذكور في إعادة بنائها المملكة الحيوانية، ففي المتحف الأميركي للتاريخ الطبيعي (American Museum of Natural History)، حيث صُوّرت الحياة الحيوانية في سلسلة ارتقائية من المشاهد الديورامية لتجمّعات الحيوانات في

بيئتها، وكانت تحكم كلَّ مشهدٍ تراتبيةٌ جنسيةٌ واضحةٌ يُفضَّل فيها الذكر باعتباره يمثّل الشكل الأكثر كمالًا وتطوّرًا لكلّ نوع (انظر: Haraway, 1992).

ومن ثمّ، فمن المعقول أن نفترض أنّ الفرصة التي منحها المتحف للنساء لإجراء تنفيذٍ أدائي للسرديات الارتقائية كانت من نوعٍ مختلفٍ عن الفرصة التي أتيحت للرجال. وضمن بنية «عِرافة الماضي» في المتحف، واجهت المرأة الأوروبية نفسها بوصفها متقدّمةً ومتخلّفةً في الوقت عينه، متقدّمة على إخوتها وأخواتها «الهمج»، ولكنّها متأخّرة خلف الذكر الأوروبي. فتمّ وضعها تشريحيًا بطريقةٍ تجعلها غير قادرةٍ على المشاركة الكاملة في الأداء التقدّمي الذي كان جسدها بمثابة دعامةٍ له. فكانت سردية المتحف بالنسبة إليها سرديةً لم تتمكّن أبدًا من إتمامها. فزيارة المجموعات الإثنولوجية والطبيعية تتيح الفرصة -كما ذكرتُ- لأن يتفحّص المرء مدى وفائه بمتطلّبات تقدّم التطوّر. وإذا كان الأمر كذلك، فقد كانت تلك فرصةً عنَت للنساء أنّهنّ لم يتمكنّ أبدًا من الوفاء بمتطلّبات أعلى مستويات التطوّر البشري.

ويصبح هذا الأمر حرفيًّا أحيانًا، فقد أسّس فرانسيس غالتون (Francis Galton) الذي أثبتت نظريّته وممارسته قياسات الجسم البشري أنّها من أقوى تقنيّات إبراز الجسد بصفته منطقةً متدرّجةً بلا حدودٍ تقريبًا في ترتيبات الفروق الجنسية والعرقية مختبرًا للقياسات البشرية في معرض الصحّة الدوليّ الذي عُقد في ساوث كينزينغتون في لندن في العام 1884. هنالك، كان بوسع الرجال

والنساء، مقابل ثلاثة بنسات، أن يستفيدوا من فرصة إجراء سلسلةٍ من القياسات التشريحية، تمكّنهم من تقويم ومعرفة موقعهم على سلّم الأشياء الارتقائي. في البداية، منعت متطلّبات اللياقة الاجتماعية قياسَ جماجم النساء لأنّ ذلك كان يتطلّب إزالة قبّعاتهنّ وتشويش تسريحاتهنّ (انظر: Forrest, 1974: 181). وعلى الرغم من ذلك، تمّ الاستغناء عن هذه الكياسة الوقائية عندما تمّ نقل المختبر في العام 1885 إلى متحف ساوث كينزينغتون. ولمدّة ثماني سنوات، واصل زوّار المتحف من الرجال والنساء أخذ قياساتهم التشريحية وقياسات الجمجمة، كي تُسجَّل كجزءٍ من سجلّ غالتون المتراكم للتمايزات الارتقائية بين الجنسين. وفي قيامهم بذلك فإنّهم ساهموا في إدامة الآليّة السردية التي كانت تنظّم أداءاتهم.

تشكيل الآتي: إكسبو 88



تدخل المعارض ضمن أكثر الاختراعات الرمزية للحداثة تميّزًا في أنّها اضطرّت، بوصفها أحداثًا مفتعلةً تبحث عن ذريعةٍ لتحدث، لأن تبحث من خارجها عن مناسبةٍ لانطلاقها. وكان المرشّح الأكثر تفضيلًا للعب ذلك الدور، وإن لم يكن وحده القادر على ذلك بأيّ حالٍ من الأحوال، اختراعًا رمزيًا آخر للحداثة: الاحتفال الوطني. وهكذا، يمكن اعتبار معرض فيلادلفيا المئوي (The Philadelphia Centennial Exposition) للعام 1876 ـبمناسبة مرور قرنٍ على الاستقلال الأميركي- أوّل حلقةٍ في سلسلةٍ طويلةٍ من المعارض التي أُقيمت بالتزامن مع الاحتفالات بمناسبة مرور ذلك الزمن الوطني، فمعرض ملبورن الدولي (The Melbourne International Exhibition) الذي عُقد في العام 1888 بالتزامن مع الذكرى المئوية الأولى للاستيطان الأوروبي في أستراليا، والمعرض العالمي (Exposition Universelle) الذي أقيم في باريس في العام التالي، والذي نُظّم جزءًا من احتفالية مرور مئة عامٍ على الثورة الفرنسية، وإكسبو 67 (Expo '67) الذي استضافته مونتريال في خضم احتفالات المئوية الكندية الأولى، هي بعض الأمثلة التي يمكن ذكرها. وحتّى حين لم تكن الصلة بالحدث الوطني مباشرةً

بالقدر الذي كانته في الحالات التي ذكرناها، فإنّ المعارض تسعى عادةً إلى إدخال نفسها في الإيقاع الرمزي للتواريخ الوطنية. وهكذا، تمّ تنظيم المعرض العالمي الكولومبي (World's Columbian Exhibition) في شيكاغو في العام 1893 احتفالًا بالذكرى الأربعمئة لاكتشاف كولومبوس الأميركتين، بينما التمس معرض نيويورك العالمي (New York World's Fair) للعام 1939 شرعيّته الوطنية من الذكرى المئة والخمسين لحفلات التنصيب الرئاسية في واشنطن[86].

وعلى الرغم من ذلك، فقد كان من النادر أن يؤدّي تزامن هذين النوعين من الأحداث إلى انصهارهما الرمزي. ومن الحقّ أنّ تزامنهما في القرن العشرين بخاصّةٍ قد خدم في كثيرٍ من الأحيان في إظهار التباينات بينهما، وهذا يخلّصهما من عبء جمعهما المفتعل، وذلك لأنّه على رغم أنّ كلا الحدثين هما من نسل الحداثة، إلّا أنّهما في نهاية المطاف نتاج تصوّرٍ وتنظيمٍ لهما علاقةٌ بزمنين مختلفين. وإذا كانت الاحتفالات المئوية ومثيلاتها تتماهى مع دقّات ساعة تاريخ الأمّة، واضعةً علامات مرور الأمّة في الزمن التقويمي وذلك بالاحتفال بالمخزونات الرمزية لإنجازاتها، فإنّ المعارض تتماهى مع دقّات الساعة العالمية للحداثة نفسها. إنّها تؤشّر إلى مرور التقدّم، وإلى زمنٍ من دون حدود، بينما تشير المخزونات التي تنظّمها ـ على الأقلّ من الناحية المثالية ـ إلى إنجازات الذات الإنسانية غير المتمايزة وطنيًّا.

---

(86) لمناقشةٍ أكثر استفاضةً، ومثالٍ عن هذ الصلة، انظر:
(Greenhalgh, 1988) and (Anderson and Wachtel, 1986).

هذا لا يعني أنّ هنالك انفصالًا تامًّا بين هذين السجلّين الزمنيين المختلفين، فالواقع أنّ المعارض كانت تهدف عادةً إلى أن تُداخِل بين زمني الأمّة والحداثة عن طريق إبراز الأمّة المضيفة بوصفها من بين أفضل ممثّلي زمن الحداثة ومهامّها. وكان هذا هو النمط الذي أسّسه المعرض الدولي للعام 1851 وتكرّر في معظم المعارض الدولية في القرن التاسع عشر. وقد تحقّق دمج هذين الزمنين معًا بشيءٍ من الاقتناع عندما كانت الدول العظمى هي التي استضافت تلك المعارض الدولية. فحين يكون الزمن الوطني هو أيضًا الزمن الإمبراطوري، لا يعود تدويله إلّا مجرّد وثبةٍ وخطوةٍ وقفزةٍ خطابية[87]. إلّا أنّ الوضع يختلف حين تكون المجتمعات المستضيفة المعارض واقعةً على هامش النظام الرأسمالي العالمي، ففي مثل تلك الحالات، يتطلّب إلحاق تاريخ الأمّة بتاريخ الحداثة أن يتمّ تجريد الأوّل من كلّ ما هو محلّيٌ ومحدود، وبالتالي من كلّ ما هو خاصٌّ بالأمّة ذاتها. وحين يكون الأمر كذلك، وحين تتزامن المعارض مع الاحتفالات الوطنية، فإنّه من المرجّح أن يلعب الاثنان في سجلّين مختلفَي الثيمات، يؤكّدان باستمرارِ عدم التوافق المتبادل بينهما[88].

ثمة صعوبةٌ إضافيةٌ غالبًا ما تتمثّل بوجود زمنٍ ثالثٍ يتنافس مع زمني الأمّة والحداثة: ذلك هو زمن المدينة المضيفة. ومرّةً أخرى،

---

(87) للاطّلاع على مثالٍ جيّدٍ عن تزامن هذه الأوقات المختلفة، انظر سيلفرمان (Silverman, 1977).

(88) على الرغم من عدم تعرّض كولِن ماك آرثر تحديدًا لمعرضٍ رسميٍّ دولي بالمعنى الكامل، إلّا أنّ مناقشته معرض غلاسكو الإمبراطوري تقدّم رؤيةً توضّح هذه النقطة. انظر ماك آرثر (McArthur, 1986).

قد لا تلاحَظ التوتّرات الناجمة إلّا بالكاد حين تكون المدينة المضيفة عاصمة قـوّةٍ حضريةٍ عظمى. إلا أنّها قد تصبح حـادّةً حين تقام المعارض في مراكز المقاطعات، ويحدث ذلك على وجه الخصوص في المجتمعات الفيدرالية نظرًا إلى المنافسات القويّة التي تظهر على نحوٍ نوعي بين الولايات وبين المدن. وفي مثل هذه الظروف، فإنّ المدينة المضيفة تسعى عادةً إلى أن تشبك نفسها مباشرةً مع زمن الحداثة، متجاوِزةً زمن الأمة، بل هي تضعِف منه، عبر تمثيل نفسها بوصفها تُجسّد روح التقدّم على نحوٍ أصحّ ممّا تُجسّده العاصمة الوطنية أو المدن الإقليمية الأخرى المنافسة. وحين يكون الأمر كذلك ـوالمعرض العالمي الكولومبي في شيكاغو للعام 1893 هو النمط الأوّلي الأكثر ذكرًا في هذا الخصوصـ، فإنّ المعارض تكون بدايةً فعالياتٍ خاصّة بالمدينة[89]. وهي تصبح أيضًا في العادة، بسبب وقوعها ضمن شبكة السياسات المحلّية وليس الوطنية، مواقع للإفصاح عن المدينة بدلًا من ـوأحيانا بالتعارض معـ الخطابات الوطنية.

ولم يكن إكسبو مدينة بريسبان 88 (Brisbane's Expo '88) استثناءً من هذه القواعد العامة. وفي الواقع، وباعتباره معرضًا أُقيم في مدينةٍ ريفيةٍ في بلدٍ طرفي في خضمّ الاحتفالات المئوية الثانية لذلك البلد، فقد كان حالةً نموذجيةً من الانفصال النهائي للأزمنة الثلاثة ـزمن المدينة وزمن الأمّة وزمن الحداثةـ التي وضع نفسه بينها. وعلى الرغم من وصفه بصفته أكبر حدثٍ ضمن احتفالات

(89) للحصول على مناقشةٍ مفصّلةٍ لسياسات المدينة المرتبطة بمعرض شيكاغو الكولومبي الدولي، انظر ريد (Reid, 1979).

المئوية الثانية، ومنحه اعترافًا شبه رسمي بذلك، إلّا أنّه لم يَحْظَ برعايةٍ أو تمويلٍ من الهيئة الأسترالية للمئوية الثانية. ولمّا كانت تحكمه هيئةٌ منفصلةٌ تصل خيوط مسؤوليتها من جهةٍ إلى حكومة ولاية كوينزلاند ومن جهةٍ أخرى إلى المكتب الدولي للمعارض (Bureau International des Expositions BIE)، فلم يكن لهياكله التنظيمية علاقةٌ رسميةٌ بتلك التي أُنشئت من أجل الاحتفال بالمئوية الثانية. وزيادةً على ذلك، فإنّ ثيمته ـ التسلية في عصر التكنولوجيا ـ التي تحتّم على الإكسبو، وفق قواعد المكتب الدولي للمعارض، أن يتبنّى مفاهيم دوليةً وأن يُظهِر في الوقت عينه إنجازات التقدّم، لم تسمح بكثيرٍ من الربط مع معجم خطاب الوطننة الذي كان جليًّا في أماكن أخرى في أستراليا أثناء العام 1988. ولذلك، كانت زيارة المعرض بهذا المعنى نوعًا من التحرّر المرغوب من خطابات العام 1988. وقد تمثلت أهمّ التنازلات لمصلحة خطابات المئوية في المعرض في جناح الكابتن كوك الذي تناغم ـ في المعرض المقام فيه لتذكارات الكابتن كوك ـ مع تأسيس الأمّة والاستيطان، والجناح الأسترالي الذي سيأتي تفصيلٌ أكبر عنه لاحقًا. إلّا أنّ التركيز في الغالب لم يقع على الزمن الرمزي للأمّة، بل على دمج الأمّة في الزمن العالمي للحداثة.

وتمّ التركيز بخاصّةٍ على إدراج مدينة بريسبان في زمن الحداثة. لقد وجد شعار الإكسبو «معًا سنُري العالم» أصداء عديدة تراكمت دلالاتها مع تكشّف الإكسبو، وكانت الدلالة الأكثر وضوحًا هي إشارته إلى الطموح التمثيلي لفكرة المعرض بحدّ ذاتها في جعل العالم كله حاضر مجازيًّا، بوصفه تطلّعًا إلى أن يأتي العالم لرؤية

هذا التجميع المجازي له في صورة السياح. إلّا أنّ أصداءه الأكثر أهميةً استُمدّت من مفهومه للـ«نحن» التي كانت تقوم بالعرض. ذلك لأنّ تلك الـ«نحن» لم تكن، بكلّ تأكيد، الـ«نحن» الوطنية لـ«جميع الأستراليين» التي كان يُشاد بها باستمرار طيلة احتفالات المئوية الثانية. بل على العكس من ذلك، فإنّ تلك الـ«نحن» كانت موجّهةً لتجنيد وتنظيم ذاتٍ أكثر محلّيةً في مقابل الـ«نحن» الوطنية. كان الكوينزلانديون، وخصوصًا البريسبانيين، هم الذوات التي تقوم بفعل العرض، فعل عرضٍ لا يهمّ فيه محتوى ما يُعرَض بمقدار ما يهمّ إذهال كلّ من يقرع بابنا، لنريهم أنّنا نستطيع فعل ذلك، وأنّنا قادرن على إقامة الإكسبو الذي عجزت عن مثله الولايات الأخرى. وبعبارةٍ أخرى، فإنّ ما كان يُراد عرضه هو قدرة بريسبان على تنظيم ذلك العرض.

وباختصار، كان إكسبو 88 قبل كلّ شيءٍ حدثًا في حياة المدينة المضيفة، كان أداةً عليها أن تُحدِث وأن تشير في الوقت عينه إلى تحوّل بريسبان من منطقةٍ ريفيةٍ خلفيةٍ إلى مدينةٍ عالميةٍ تمثّل الحداثة العصرية بذاتها و-كما يذهب اثنان من النقاد- «من منطقةٍ نائيةٍ متخلّفةٍ ثقافيًّا إلى المستقبل» (Fry and Willis, 1988). ولم يكن مهمًّا، في هذا الصدد، إذا لم يلحظ أحدٌ آخر ذلك، كما ثبت لاحقًا. وذلك لأنّه إذا كان إكسبو 88 قد تجاوز الهدف الذي وضعه في عدد الزوّار، فلم يكن ذلك بسبب أنّ العالم، أو حتّى بقية أستراليا تقاطرت عليه لمشاهدته، بل بسبب العدد الكبير من الزيارات المتكرّرة التي قام بها الكوينزلانديون أنفسهم، وبخاصّةٍ أولئك المقيمون في بريسبان أو في محيطها المباشر (Craik, 1989). وكانت النتيجة إكسبو تداخل فيه بشكلٍ لافتٍ

موضوع العرض مع جمهوره المستهدف، وكانت مدينة بريسبان الشاهد الأوّليّ لإثبات قدرتها على تنظيم العرض. وفي الواقع، فقد شيّد إكسبو ’88 الذي شُبّه ـبحسب تقرير إحدى الصحف ـ «بالمخدّر الذي أبقى بريسبان منبهرةً بنفسها لمدة ستّة أشهر» *Melbourne Sun*, 31 October 1988)، المدينةَ بوصفها واقعةً في علاقة افتتانٍ غريبة بنفسها، لأنّها تبرهن لنفسها، بحضورها مشاهدة المعرض، قدرتَها على إخراج المعرض إلى الوجود، وبذلك فإنّها قفزت خياليًّا فوق أكتاف سيدني وملبورن لتنعم مؤقّتًا بمكانة الحاضِرة.

كان إكسبو 88 شأنًا محلّيًّا جدًّا من جميع جوانبه. وكذلك كانت الخلافات السياسية التي أحاطت به في غالبيتها. صحيحٌ أنّه تورّط أحيانًا في المناقشات السياسية الوطنية التي رافقت الذكرى المئوية الثانية، فقد أثار استخدام شركةٍ أميركيةٍ لتوفير التكنولوجيا السمعية والبصرية للجناح الأسترالي فضيحةً سياسيةً كبرى، على الرغم من أنّ تلك الفضيحة أخذت مجراها قبل افتتاح الإكسبو[90]. وكان

---

(90) كانت الفضيحة ناتجةً عن قرارٍ من وزير السياحة، جون براون، بأن يتمّ استخدام تكنولوجيا جديدة في رواية قصة زمن الحلم. تتكوّن التكنولوجيا المعنيّة ـهولافيجن (holavision)ـ أساسًا من ديوراما يحرّكها الممثّلون والإسقاطات الثلاثية الأبعاد، موفّرةً بالتالي معادلًا عرضِيًّا لتقنيات الجمع بين التحريك والتمثيل الحيّ المستخدمة في أفلام مثل ماري بوبينز (*Mary Poppins*). وللأسف، فإنّ ذلك كان ابتكارًا أميركيًّا استُخدم قبلًا لغرضٍ مماثلٍ في إكسبو فانكوفر 86. وترتّب على تلك المناقشات أنّها أظهرت في شكلٍ واضحٍ التناقض المحتمل بين تاريخ الأمّة الخاص والزمن الدولي للحداثة، فكيف يمكن أن يصوّر الجناح الأسترالي أستراليا رائدةً للحداثة في حين =

الإكسبو أيضًا هدفًا لاحتجاجات السكّان الأصليّين، على الرغم من بعض الاختلاف في الرأي بين جماعاتهم حول ما إذا كان ينبغي أن يُعدَّ الإكسبو جزءًا من الاحتفالات بالمئوية الثانية أم لا، وتبعًا لذلك، اختلفت وجهات النظر فيما يتعلّق بالمواقف السياسية المناسب اتّخاذها بشأنه[91]. لكن في الغالب، كانت للاحتجاجات التي رافقت

=

اضطرّت للاعتماد على التكنولوجيا المستورَدة لتروي قصة أقدم سكانها بأحدث أسلوبٍ ممكن؟ للاطّلاع على مناقشاتٍ أكمل عن القضية ودورها في التسبّب باستقالة براون، انظر مراجعات أماندا باكلي ومارغو كينغستون في **تايمز أون سانداي** (*Times on Sunday*) بتاريخ 10 كانون الثاني/ يناير 1988.

(91) بالنسبة إلى بوب ويثيرال من فايرا (FAIRA) ـمؤسّسة البحوث العملية للسكان الأصليين وسكان الجزيرة في مدينة بريسبان ـ، كان المعرض جزءًا أصيلًا من الاحتفال بالمئوية الثانية، وبصرف النظر عن تقديمه منصّةً عموميةً مناسبةً لاحتجاج السكان الأصليين ضدّ المئوية الثانية، كان ينبغي الاحتجاج عليه لكونه ملوَّثًا بالفرشاة عينها. انظر المقالة:

«Aboriginals to push rights «inside Expo»», *Brisbane Telegraph*, 15 January 1988.

وانظر أيضًا:

«Assessing the Bicentennial: Interview with Bob Weatherall», *Social Alternatives*, vol. 8, no. 1, April 1989.

كانت أودغيرو (Oodgeroo) من قبيلة نونوكال (Noonuccal) إلى حدٍّ ما أكثر غموضًا عندما علّقت على دورها في كتابة نص ثعبان قوس القزح في الجناح الأسترالي: «ليس لذلك علاقة باحتفال المئوية الثانية، فاحتفال الذكرى المئوية الثانية هو احتفالٌ بالاستيطان الأبيض، لكنّ ما كتبناه كان للسوق العالمي» (*Melbourne Age*, 28 March 1988). وعلى الرغم من ذلك، لا يبدو أنّ هذا الرأي قد حظي بتأييدٍ واسع، فيقول نايجل هوبكنز بأنّه عندما سئل ممثّل الفايرا =

تخطيط الإكسبو وتنفيذه نكهةٌ محلّيةٌ خاصّةٌ بالمدينة، فكانت هنالك احتجاجاتٌ ضدّ هدم المناطق السكنية التقليدية داخل المدينة لإفساح

عن ثعبان قوس القزح، ردّ قائلًا: «نحن نشعر بالقلق حيال ذلك. إنّه جزءٌ مهمٌّ من الثقافة الروحية».

ولكنّنا لا نستطيع التعليق على ذلك، فهو بالنسبة إلينا أمرٌ يجب التعامل معه. لنقل فحسب إنّنا لن نذهب لرؤيته، هذا كلّ شيء. (Nigel Hopkins, «Exposé: the story behind Brisbane's megashow», *Adelaide Advertiser,* 30 April 1988) لكن بغضّ النظر عن كيفية تقويم علاقة المعرض بالذكرى المئوية الثانية، فإنّ تأثيره في ثقافة السكان المحلّيّن الأصليين ـ وبخاصّةٍ التهديد الذي سيشكله بالنسبة إلى متنزه موسغريف، وهو مكانٌ للقاء شعب تورابول (Turabul)ـ وفّر أسسًا مشتركةً عديدةً لمجابهة المعرض على نطاقٍ واسعٍ وحفّز على تنظيم مهرجان لجمعية المحافظة على بقاء ثقافة السكان الأصليين في توقيتٍ يتزامن مع افتتاح المعرض. كان شعور المجتمع قويًّا بشأن ذلك، بحيث أدّى إلى عزل رئيس مؤسّسة بريسبان للخدمة القانونية للسكان الأصليين دون ديفيدسون، عندما انتقد في وقتٍ لاحقٍ من ذلك العام احتجاجات السكان الأصليين ضدّ المعرض، وساعد السير لو إدواردز ـ رئيس المعرض ـ في رفع علم السكان الأصليين على موقع المعرض (انظر: «Elder banished in Expo row», *The Australian,* 24 May 1988).

أمّا بالنسبة إلى الردود الرسمية لاحتجاجات السكان الأصليين، فقد كانت كلّها نتاج أسلوب كوينزلاند. قبل فترةٍ طويلةٍ من افتتاح المعرض كان إدواردز شديد اللهجة في التحذير من أنّه لن يتمّ التساهل مع الاحتجاجات، وقدّم المشورة لخطط حكومة الولاية لنشر 150 فردًا من شرطة مكافحة الشغب لمنع العنف العنصري. في أيار/ مايو، عندما تحوّلت مسيرة حقوق الأرض إلى اعتصامٍ احتجاجيٍّ غير مرخّصٍ به ضدّ رفض خدمة أحد السكان الأصليين المسنّين في فندق ملبورن، تمّ اعتقال ثلاثين شخصًا. في صباح اليوم التالي، أعلن رئيس مجلس الوزراء مايك أهرن عن حملة «اتّخاذ موقفٍ صارمٍ ضدّ المتظاهرين من السكان الأصليين»، قائلًا: «لا بأس إذا كانوا يريدون مواصلة بعض التظاهرات المعقولة في زاويةٍ ما» (*The Australian,* 4 May 1988).

المجال لموقع الإكسبو، واحتجاجاتٌ ضد الملّاك الذين طردوا المستأجرين المقيمين منذ وقتٍ طويلٍ من أجل فرض إيجاراتٍ مبالغٍ فيها خلال فترة الإكسبو، ومزاعم بمضايقة الشرطة المثليّين كجزءٍ من تنظيف المدينة قبل الإكسبو، ومسيراتٌ في الشوارع قامت بها المومسات احتجاجًا على فقدان العمل بسبب الخسائر التي لحقت بحياة الليل في بريسبان من جرّاء إغراءات المعرض، وفرض «سلطة الشعب» احتجاجًا على الخطط الأوّلية لإعادة تطوير موقع الإكسبو ليصبح مدينةً سياحيةً ضخمة[92].

إذًا، لم يكن هنالك إلّا نقدٌ قليلٌ للإكسبو نفسه. لقد تمّ إلى حدٍّ كبيرٍ تجاوز المغزى السياسي لما كان يُعرض هناك ـ من قبيل نوع الحدث وطبيعة التجربة التي يوفّرها ـ وسط مناخٍ انتقادي أكثر اهتمامًا بتأثيره في اقتصاد المدينة وفي بنيتها السكنية ومرافقها العامّة أو بالسياسات الأكثر عموميةً لاحتفالات المئوية الثانية التي تجنّبها الإكسبو جزئيًّا. وبينما لن أستطيع تعويض ذلك النقص تمامًا هنا، إلّا أنّ النظر في النواحي التي عمل فيها نصّ الإكسبو في تنظيمه تجربة الزائر بمثابة أداةٍ لبرنامجٍ إقليمي نوعي للتحديث المديني قد يساهم في شيءٍ من ذلك التعويض.

إلّا أنّ الدخول في مسائل من هذا النوع يتطلّب النظر إلى إكسبو 88 بالصلة مع التاريخ الأطول لشكل المعرض وإلى هذا النوع من

---

(92) في أولى هذه القضايا، انظر:

«Expo's tragic exiles», *Melbourne Sun,* 9 April 1988; «Gays allege Expo clean-up», *National Times,* 23 February 1988; and «City gets bare facts on Expo», *Melbourne Sun,* 24 June 1988.

الاحتفاء بالحداثة الذي يجسّده. وذلك لأنّ هذا التاريخ هو الذي كتب جوانب عديدةً من نصّ الإكسبو، فقد حكم تصميمه وشكل معالمه الرئيسة بطرقٍ أثّرت في تجربة زوّاره تأثيرًا عميقًا وأساسيًّا بقدر ما أثّرت أيّ أصداءٍ أسترالية أو كوينزلاندنية أو مدينيةٍ نوعيةٍ استعار منها ذلك النصّ. وفي حين أنّه لا يمكن إيراد سردٍ وافٍ هنا لأصول المعارض وتطوّرها، فإنّ بعض الحَفر الجينيالوجي الوجيز لأصولها وتاريخها المبكّر سيؤتي أكله، وبخاصّةٍ إذا أجري بهدف تسليط الضوء على الجوانب الأدائية لنصّ المعرض، وليس على جوانبه التمثيلية. والنظر إلى المعارض بهذا الضوء يجعلني أقترح أنّه من الأفضل النظر إليها بوصفها توفّر لزوّارها دعائم للممارسة، بدلًا من أن توفّر لهم نصًّا للقراءة كما يُفترَض عادةً.

تدريباتٌ ارتقائية

يجادل أومبرتو إيكو بأنّ «فكرة تأمّل معجزات العام 2000 لم تأخذ في الظهور إلّا مع معارض القرن التاسع عشر». فمهما بدت مجموعاتٌ سابقةٌ مثل حجرات التحف (*Wunderkammern*) من القرن السادس عشر تشبه المعارض الحديثة في حرصها على عمل جردٍ للماضي، فإنّها كانت مختلفةً بشكلٍ حاسمٍ لأنّها في تقدير إيكو لا تحتوي «على شيءٍ يشير إلى المستقبل» (Eco, 1987: 293). ويعبّر فوكو عن رأي مماثلٍ عندما يقابل «اليوتوبيات البالغة أقصى درجات التطوّر» التي سادت في القرن التاسع عشر بالاشتغال السابق لليوتوبيا بوصفها «فانتازيا عن الأصول»، مفسّرًا الانتقال من الأخيرة إلى الأولى

من حيث تأثير تصوّرٍ جديدٍ للمعرفة، تكون فيه الأشياء متاحةً ومعروفةً على شكل «سلسلةٍ من الصلات المتابعة، ومن التطوّر» (Foucault, 1970: 262). فإذا كانت طرق ترتيب الأشياء داخل خزينة العجائب في القرن الثامن عشر تستمدّ قوّة حجّتها من إحالتها إلى التصنيف المثالي لبداية العالم، عندما كان كلّ شيءٍ في مكانه المناسب، فإنّ معرض القرن التاسع عشر -ومتحفه- يشيران إلى المستقبل الذي سيكون فيه كلّ شيءٍ قد وصل إلى مكانه الصحيح.

لقد خضعت الخصائص السيميائية للأشياء المعروضة لتحوّلٍ بعيد المدى بالمقدار عينه، بالتعاون مع تلك التغييرات وكجزءٍ منها بوصفها من شروط وجودها ومن آثارها في الوقت عينه. وهكذا، فإنّ القيمة السيميائية الرئيسة للأشياء في خزينة العجائب كانت **تفرّدها**، كما تلخّصها كارول بريكنريدج (Carol Breckenridge):

> إنّ الشيء في حجرة عجائب لم يكن يحتفي إلّا بنفسه بوصفه شيئًا نادرًا، ومثيرًا، وغير عادي. لم يُروَّج للجمال ولا للتاريخ باعتبارهما قيمةً يمكن من خلالها النظر للشيء المقتنى. فالأشياء كانت تُقوّم إلى حدٍّ كبيرٍ وفقًا لمدى ما تثيره من دهشةٍ لندرتها، أو تفرّدها، أو حتّى ابتكاريّتها غير المتوقّعة.
>
> (Breckenridge, 1989: 200)

إلّا أنّه بحلول المعرض الدولي في العام 1851، صارت القيمة السيميائية للأشياء المعروضة تمثيليةً، سواءٌ كانت الأشياء في القصر البلّوري موادّ خامًا، أو أدوات إنتاجٍ أو منتجاتٍ منجزة، وسواءٌ كانت عملًا فنيًّا أو منتجًا مصنّعًا، وسواءٌ كانت من بريطانيا أو من الهند أو

فرنسا أو أميركا... فإنّها بمعظمها قد عُرضت بوصفها ممثّلةً لمرحلةٍ ما ضمن سلسلةٍ ارتقائيةٍ تتدرّج من البسيط إلى المعقّد. ولم تضف المعارض اللاحقة في القرن التاسع عشر إلا قليلًا على هذا الجانب من ذلك الشكل، باستثناء زيادة كثافته التمثيلية عبر بناء سلسلةٍ ارتقائيةٍ أوسع وأكثر شمولًا في نطاقها: تنظيم الأجنحة الوطنية في تسلسلٍ هرمي ارتقائي لنطاقاتٍ عرقية، وبناء قرى «استيطانية» أو «أصلية»... وهلمّ جرًّا (Greenhalgh, 1988; Rydell, 1984).

كلّ ذلك، إذًا، هو طريقةٌ للقول بأنّ الخطاب الأساسي لشكل المعرض هو خطاب تقدّم. وهي نقطةٌ مألوفةٌ بلا شكّ. ولكن ما الذي يمكن أن نستفيده من كلّ ذلك؟ يعتبر معظم الباحثين ذلك الخطاب ـمع التشديد على وظيفته التمثيليةـ وسيلةً إيديولوجيةً لتنظيم الموافقة على الهيمنة البورجوازية باعتبار أنّ القصّة الارتقائية التي يحكيها تتوَّج بالإنجازات المظفّرة للرأسمالية المعاصرة. إنّ فوكو، في تعليقاته على العلاقات بين «اكتشاف عمليةٍ ارتقائيةٍ من حيث 'التقدّم'» وبين الظهور المتزامن لما كان يعرف بـ«الزمن الارتقائي» المتشكّل عبر التدريب بأساليب الانضباط، لا يرغب في دحض هذا الرأي، لكنّه يقترح منظورًا آخر يمكن عبره تقويم عمل هذا الخطاب في مجال العرض.

الزمن الارتقائي في تصوّر فوكو ليس وسيلةً لتمثيل السلطة، بل هو مرتبطٌ بشكلٍ مباشرٍ مع ممارستها، ويعمل كوسيلةٍ لتلك الممارسة. تمايُز الزمن إلى سلسلةٍ من المراحل (مثلًا الصفوف في المدرسة)، إجراء الامتحانات لتحديد ما إذا كان الفرد يستطيع أن

يتقدّم من مرحلةٍ إلى أخرى، تأخير أولئك الذين يفشلون في اجتياز هذه الاختبارات عن التقدّم المقرّر: بهذه الطرق، يتمّ تشكيل زمنٍ خطي يسمح توجّهه نحو نقطةٍ أخيرةٍ ومستقرّة بتدخّل ممارساتٍ انضباطيةٍ من أجل إعداد الفرد للزمن الارتقائي ورصد تقدّمه عبره. ويكتب فوكو، «إنّ توجيه السلوك نحو نقطةٍ أخيرةٍ ومستقرّةٍ هو ممارسةٌ تجعل من الممكن الوصول إلى توصيفٍ دائمٍ للفرد، سواءٌ كان ذلك بالصلة مع تلك النقطة، أم بالصلة مع أفـرادٍ آخرين، أم بالصلة مع مسارٍ من نوعٍ ما» (Foucault, 1977: 161). ولكنّه ـوهذا هو مفتاح العلاقات بين السلطة الانضباطية والزمن الارتقائي ـ مسارٌ بلا نهاية، بمعنى أنّ كلّ حالةٍ نهائيةٍ تتحوّل لدى بلوغها إلى مجرّد خطوةٍ باتّجاه استدعاءٍ لمهمّةٍ أخرى تؤدّي إلى «تكنولوجيا سياسيةٍ للجسد وللمدّة، تنزع إلى إخضاعٍ لمّا يزل غير منتهٍ بعد» (المرجع نفسه، ص162).

ربّما يجب النظر إذًا إلى ترتيبات عرض الأشياء والشعوب والحضارات ـفي كدحها التسلسلي لاستدعاء المستقبل ـ لا بوصفها حقلًا من التمثيلات يجب تقويمه بحسب آثاره الإيديولوجية، بل بوصفها إيعازًا وتحديدًا تفصيليًا لمهمّةٍ معينةٍ وأمرًا أدائيًا يتطوّع فيه الزائر لمصلحة مشروع الحداثة غير المحدود، عبر تدرّبه في تقاطعات الزمن الارتقائي للتقدّم والزمن التطوّري للانضباط. وهنالك بالطبع صورٌ عديدةٌ لذلك المشروع، فقد جرت العادة في المعارض على التقديم الموضوعاتي لفكرة التقدّم عبر ثيمة التكنولوجيا بوضع خطٍّ فاصلٍ بين تقنيات الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا الأخير ـ

أي المستقبل- يعمل أيضًا كما هو الحال في عرض ديموكراسيتي (Democracity) في المعرض العالمي للعام 1939 في نيويورك بوصفه وسيلةً ووجهةً للتقدم[93]. وبهذه الطريقة، تسمح لنا المعارض -بل تدعونا وتحثّنا- عبر تقديمها جردةً لهذا التقدّم من جهةٍ وتصوّرٍ لغاية ذلك التقدّم من جهةٍ أخرى، وفي تلخيصها لمسيرة تقدّم البشرية ورسم مساره المستقبلي، إلى ممارسة ما يجب أن نصبح عليه إذا أردنا للتقدّم أن يتقدّم، وإذا أردنا نحن أيضًا أن نواكبه. إنّها تضعنا على طريقٍ يتطلّب منّا أن نرى أنفسنا بحاجةٍ للتحديث الذاتي المستمرّ إذا أردنا أن نصل إلى حيث نتّجه.

ناسبت ثيمة معرض إكسبو 88 -الترفيه في عصر التكنولوجيا- بشكلٍ جيّدٍ هذا الإيعاز التحديثي. ويذهب إيكو إلى أنّ المعارض الحديثة تتميّز أكثر ما تتميّز عن سابقاتها في القرن التاسع عشر في إيلاء اهتمامٍ أقلّ لما تعرضه واهتمامٍ أكثر لكيفية عرضه. لقد حرم التوحيد القياسي الدولي للتكنولوجيات الإنتاجية، وبالتالي لمنتجاتها، هذه التكنولوجيات والمنتجات من أيّ قيمةٍ تنافسيةٍ كامنةٍ لعرضها، وهذا أدّى إلى زيادة أهمّية وسائل العرض في هذا الصدد. وكما يقول إيكو، فإنّ «كلّ بلدٍ يظهِر نفسه بطريقةٍ يستطيع فيها تقديم الأشياء عينها التي تستطيع البلدان الأخرى تقديمه. ويفوز بالمكانة البلد الذي يحكي بشكلٍ أفضل ما يفعله، بغضّ النظر عمّا يفعله في الواقع» (Eco, 1987: 296). وقد كتب إيكو هذا وهو يفكّر في

---

(93) للاطّلاع على حالات أخرى من الاتصال بين التكنولوجيا والتقدم، انظر غرينهالغ (Greenhalgh, 1988: 23-4).

إكسبو مونتريال 67. وأيّد روبرت أندرسون (Robert Anderson) وإليانور واشتيل (Eleanor Wachtel) هذا الاتّجاه وهما يكتبان في خضمّ إكسبو فانكوفر 86، بملاحظةٍ بصدد تقاليد عرض الاختراعات الحديثة في المعارض، أنّ «الاختراع المعروض نادرًا ما يكون شيئًا الآن، بل هو أسلوب العرض نفسه»[94].

وهنالك بالطبع كثيرٌ من الطرق التي أثّر بها الخطاب الحداثي في استراتيجيات العرض في إكسبو 88، فعلى الرغم من أنّ الأبنية السردية العالمية للقرن التاسع عشر والتي رُتّبت فيها الأشياء والشعوب والحضارات هرميًا في نضالها الارتقائي نحو الحاضر لم تكن بارزةً في المعرض، إلّا أنّ أصداءها كانت بارزةً بالتأكيد. فبناء بحيرةٍ تمثّل المحيط الهادي، بين الجناحين الأميركي والياباني (انظر الشكل 1.8)، وفّر ملجأً وهميًا من لجّة البحر الحداثي للإكسبو وأُسند فيه لسكّان جزر المحيط الهادئ -بغضّ النظر عن مدى المثالية والرومانسية المستخدَمتين- دور التأخّر الذي تقدّم منه التقدّم[95].

(94) قد يُجادَل في هذا الصدد بأنّ المعارض الحديثة تتكئ على اقتصادٍ مغايرٍ ذي دلالةٍ لاقتصاد أسلافها في القرن التاسع عشر. وقد شكّلت هذه المعارض كما اقترح تيموثي ميتشل جزءًا من آليةٍ جديدةٍ من التمثيل، حيث بدا كلّ شيءٍ «كأنّه أُعدّ كما لو كان نموذجًا أو صورةً لشيءٍ، ورُتّب أمام موضوع مراقبةٍ داخل نظامٍ للدلالة، معلنًا أنّه مجرّد كائن، مجرّد 'دالّ عن' شيءٍ آخر» (Mitchell, 1989: 222). غير أنّ ميل التكنولوجيات العرْضيّة لأن تصبح مرجعيتها ذاتيةً، يؤكّد حجّة إيكو بأنّ المعارض الحديثة هي عرضٌ لنفسها بشكلٍ متزايد.

(95) للاطّلاع على مناقشةٍ لعرض الناس كدعائم معيشةٍ للبلاغة الارتقائية للتقدّم، انظر ريدل (Rydell, 1984).

وبالمثل، فقد تمّت مفصلة زمن الأمّة مع زمن الحداثة في كثيرٍ من الأجنحة الوطنية، وإن كان ذلك عن طريق مجموعةٍ من استراتيجيات التقديم، ففي جناح المملكة المتّحدة على سبيل المثال، اتّخذ ذلك التمفصل شكل فصلٍ بين المناطق الترفيهية الخارجية التي تُبرز جوانب الحياة التقليدية الإنكليزية، مثل الحانة الإنكليزية 'الحقيقية' والأداء المستمرّ للمسرحيات الغنائية باللهجة اللندنية، وبين داخل المعرض الذي تهيمن عليه التكنولوجيا العالية وعرض الأنشطة الترفيهية في بريطانيا على شاشاتٍ متعدّدة(96). أمّا في الجناح الأسترالي، فعلى النقيض من ذلك، فقد تمّ دمج زمن الأمّة وزمن

---

(96) التأكيد على أن الحداثة هو ابتكارٌ حديثٌ نسبيًّا في أجنحة معرض بريطانيا. وفي حين أنّ الموضوعات الإمبريالية قد تحكمها شروط عرض بريطانيا الذاتي في المعرض الدولي وفي معظم ورثته المباشرين، وخطر انتهاء سيادة الإمبراطورية البريطانية في أواخر القرن التاسع عشر دفعت إلى اختراع إنكلترا القديمة باعتبارها العنصر الرئيس في أجنحة المعرض في بريطانيا. وقد استكمل هذا الأمر في معرض نيويورك العالمي للعام 1939 من خلال إظهار إنكلترا باعتبارها الأمّ الديموقراطية عن طريق عرضٍ في قاعة ماغنا كارتا اقترح أنّ الثورة الأميركية نشأت من حب الديموقراطية التي تمّ زرعها على أيدي المستوطنين الإنكليز (لتفاصيل أكثر انظر: Greenhalgh, 1988: 112-28, 137-8). وقد قُدِّمت مطالب مماثلة في معرض إكسبو 88 حيث تمّ عرض نسخة كاتدرائية لينكولن من الماغنا كارتا كوثيقةٍ تأسيسيةٍ في إنشاء الحقوق المدنية والديموقراطية الحديثة. وهكذا، فقد سعت العروض البريطانية في هذه وفي غيرها من العروض: عرضٌ لتذكارات كوك في جناح الكابتن كوك، وهي مانيكان متحركة لتكنولوجية متطوّرة لجوزيف بانكس في مدخل الجناح البريطاني، ومشروع كمبيوتر يوم القيامة يسمح للأستراليين بأن يتتبّعوا جذورهم إلى أسلافهم الإنكليز، إلى تأكيد بعض حقوق الأبوة على أنحاء الأمّة الأسترالية.

الحداثة معًا عن طريق استخدام تقنيات العرض العالية التقنية لتقديم تصويرٍ متلوّنٍ للحياة الحديثة المتعدّدة الثقافات في أستراليا في دائرة قوس قزح (The 'Rainbowsphere') (التي وصفها كتيّب البرنامج الرسمي بأنّها «واحدةٌ من النتاجات السمعية البصرية الأكثر تطوّرًا من أيّ وقتٍ مضى ـ إنّه سبقٌ آخر لأستراليا على المستوى العالمي»). وقد استُكمل ذلك العرض بتنفيذ أسطورة ثعبان قوس قزح في ديوراما متحرّكة بطريقة الخداع البصري، وهي نسخةٌ عالية التقنية من سِفر زمن **الحلم**(*)، خدمت في ترسيخ الزمن الوطني الأسترالي في الزمن العميق لتاريخ السكان الأصليين، وهو تحديثٌ في الوقت عينه لذلك الزمن عن طريق إضفاء طابعٍ تكنولوجي عليه (انظر الشكل 2.8).

وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت التكنولوجيات المستخدمة في تنظيم العروض، تأكيدًا لما ذهب إليه إيكو، هي التي حملت ثيمة التقدّم. وذلك لأنّها هي التي اشتغلت بوصفها العلامات الرئيسة للحداثة من جهة، وهي التي نظّمتها من جهةٍ أخرى، فقد عملت كعلاماتٍ في تقسيمها للعالم إلى تكتّلاتٍ مختلفة: أولئك الذين هم في طليعة الحداثة يتميّزون باستخدامهم التكنولوجيات المتقدّمة للعرض بالفيديو والحاسوب (أوروبا وأميركا الشمالية واليابان وأستراليا)، وأولئك الذين لم يكونوا بعدُ حداثيّين بما فيه الكفاية

(*) هو سِفرٌ يحوي الحكايات التراثية التي تعود إلى السكّان الأصليين وتبيّن فهمهم العالم، وخلقه، وقصصه الكبرى. إنّ زمن الحلم يشير الى زمن ما قبل الزمن، وهو خارجٌ عن الزمن، حيث يتعايش فيه الماضي والحاضر والمستقبل في الزمان عينه.



الشكل 1.8 خريطة موقع إكسبو 88، بريسبان

المصدر: بإذنٍ خاصٍّ من شركة ساوث بنك (South Bank)



الشكل 2.8 دائرة قوس قزح
المصدر: بإذنٍ من سيلكوم (Selcom)

ليكونوا ما بعد حداثيين وهم يبدون في عروضهم كما لو كانوا في متاحف القرن التاسع عشر بدلًا من استخدام عروض الوسائط المتعدّدة (روسيا والصين)، وأولئك الذين ـفي اعتمادهم فحسب على الأداءات الحيّة لعرض ثقافتهمـ رمّزوا ماضيًا يعود إلى عصر ما قبل التكنولوجيا يمكننا بالمقارنة به قياس مدى تقدّمنا (فيجي والتونغا). كما عملت التكنولوجيات بوصفها منظِّمةً للحداثة عبر تجسيد استدعاء المستقبل في شكلها ذاته. «انظر إلى ماضيك وحاضرك ومستقبلك في بُعدٍ جديد في جناح فوجيتسو (Fujitsu)»، هكذا يذهب الإعلان عن أحد الأجنحة التجارية، حيث يحيل الماضي والحاضر إلى ما يرويه أحد الأفلام (التي

تصنّعها فوجيتسو) عن الارتقاء البشري، ويحيل المستقبل إلى الوسائل الموجودة بالفعل لحكاية تلك الرواية: فيلمٌ ثلاثيّ الأبعاد يولّده الحاسوب.

ومن هذا المنطلق، فإنّ إكسبو 88 قد أومأ إذًا نحو المستقبل. إلّا أنّه بتمثيله المستقبل، أي جعله حاضرًا، وإعطائه شكلًا ملموسًا، منح الزائر أيضًا الوسائل التي يستطيع بها التدرّب عليه وبالتالي المشاركة في تخيّل الذات استباقيًّا في المستقبل. هكذا عملت تكنولوجيات الترفيه التفاعلية المتقدّمة في التكنوبلازا (Technoplaza)(*) على دفعها الزائرَ للّعب والتعلّم، ليس بصفتها تمثيلات، بل أدواتٍ لتشكيل الذات، وتمرينًا لما سيصبح عليه المرء. وينطبق الشيء عينه على استخدام تكنولوجيا الحاسوب المتقدّمة في مختلف نظم المعلومات الموجودة في الموقع، وهو ما جعل المستقبل حاضرًا على شكل متطلّبٍ وتحدٍّ: حدّث نفسك أو انصرف!

وبينما كانت تمفصلات تخيّل الذات في المستقبل مختلفةً من جناحٍ وطني إلى آخر، فقد غطى عليها كلها تجسيد تلك الذات المستقبلية في أجنحة الشركات، حيث كانت الحداثة المتمثّلة بشكل تكنولوجياتٍ استهلاكيةٍ متقدّمة، حرّةً في أن تكون المرجع والعلامة على نفسها في الوقت عينه. وقد أكّد إكسبو 88 في هذا الصدد على ميلٍ تراكمي في القرن العشرين لأن يأخذ الجناح التجاري -الذي كان قبل ذلك مجرّد إضافةٍ هامشيةٍ

(*) تكنوبلازا: ساحة تكنولوجية.

لشكل المعرض- مكان الأجنحة الوطنية بوصفها مركزًا تنظيميًا لخطاب العرض التقدّمي[97]. وإن استطاعت تكنولوجيات الترفيه المتقدّمة -في الأجنحة الوطنية لأوروبا وأميركا الشمالية- أن تكون بمثابة علاماتٍ لحداثة الأمة، فقد كان ذلك فحسب لأنّ تلك التكنولوجيات مثّلت في العروض التجارية، مثل جناح شركة IBM والتكنوبلازا (التي غلبت عليها عروض شركاتٍ مثل هيتاشي) رمزًا للزمن غير المتمايز عالميًّا للشركة المتعدّدة الجنسيات والتي كان يمكن أن يلحق بها بعد ذلك الزمن الوطني في خطاب التحديث (انظر الشكل 3.8).

وعلى الرغم من ذلك، فقد سمح هذا البناء للزمن غير المتمايز للحداثة بأن يتّصل به الزمن الأكثر محلّيةً للمدينة، وبالتالي سمح بأن تقذف المدينة نفسها -على طريقة خطابات «المدينة الثانية أوّلًا»- لتتقدّم الزمن الوطني[98]. حدّد طوني فراي (Tony Fry) وآن ماري ويليس (Anne-Marie Willis) بشكلٍ صحيحٍ كثيرًا من هذه الجوانب في معرض إكسبو 88 ضمن النقد الاستباقي الذي قدّماه قبل أشهرٍ من بدء المعرض، وذهبا إلى أنّ القصد من المعرض كان «أن يشير إلى العالم، وللأمّة، وللمنطقة المحلّية إلى وصول مفهوم 'الدولي'، على شكل ظهور الحداثة المتقدّمة» (Fry and Willis, 1988: 132).

---

(97) للاطّلاع على ظهور الأجنحة المشتركة وتزايد أهميتها، انظر بينيديكت (Benedict, 1983).

(98) للاطّلاع على مناقشة لخطاب مماثل في سياق آخر، انظر بينيت (Bennett, 1986).

واقترحا في هذا الصدد أنّ حدث الإكسبو في حدّ ذاته كان (أو بالأحرى سيكون) أقلّ أهمّيةً من العلاقة المخطّط لها بما بعد الحدث: «خياره في توثيق 'البلدات الريفية المتوسّعة' بوصفها مدنًا حديثة، وشبه ما بعد حداثية، وتقدّمية» (المرجع نفسه، ص137). لكن وعلى الرغم من الانتقادات الثاقبة التي قدّمها فراي وويليس، فهما لم يستطيعا الانفكاك عن ربقة الخطاب الذي شخّصاه. وبالتالي، فإنّهما لم يقدرا -وهما يكتبان من سيدني- على مقاومة إبراز نبرةٍ من التعالي المديني وهما ينتقدان بريسبان لأنّها كشفت ريفيّتها في محاولتها الهروب من تلك الريفية، فهي لا تزال، بحسب رأيهما، منطقة غاباتٍ نائية في ذات ادّعائها الحداثة، وبالتالي فهي بالضرورة تكشف عن تأخّرها في الزمن بسبب فشلها في التعبير عن حسّ نقدٍ ما بعد حداثي لطموحات الحداثة[99].

وهما لم يفعلا في هذا التحليل إلّا استباق الطريقة التي سيصوّر بها الصحافيون الجنوبيون الإكسبو، بوصفه تلك الواجهة الحديثة غير المقنعة لمدينةٍ لم تستطع -في عدم قدرتها على إخفاء تخلّفها- إلّا إظهار حداثة عهدها. وبالتالي، فإنّهما استنسخا الظروف الخطابية ذاتها التي أعطت بريسبان تفوّقًا محلّيًا في استخدامها منطق

(99) إنّه لذي صلةٍ في هذا السياق أن نلحظ التناقض بين إكسبو 88 الذي لفت فراي وويليس النظر بحقٍ إلى أنّ مفاهيمه الحاكمة ظلّت حداثيةً في صميمها، وبين معرض احتفال المئوية الثانية الأسترالي الذي حكمت مبادئه التصميمية الناشئة إلى حدٍّ كبير من سيدني افتراضات ما بعد الحداثة. للاطّلاع على مناقشة هذا الجانب من احتفال المئوية الثانية، انظر (Cochrane and Goodman, 1988).

«المدينة الثانية أولًا»[100]. على الرغم من ذلك، وكما هو الحال في الجوانب الأكثر عموميةً لخطاب العرض الخاصّ بالتقدّم، فلا يتعلّق الأمر بمجرّد الحاجة إلى مجموعةٍ من التمثيلات من أجل تقويم الجوانب المدينية لخطاب إكسبو 88 التحديثي فحسب، بل هو -مرّةً أخرى- يتعلّق بحاجتنا إلى فهم أنّ فعالية أحداثٍ كهذه لا تتأتّى فحسب عبر منطق العلامات، بل عبر العلامات نفسها بوصفها جزءًا من التدريبات والتمارين التي تهدف إلى تغيير سلوك الأفراد أكثر ممّا تهدف إلى تغيير وعيهم. أي أنّ تقويم دلالة المعرض في هذا الصدد يجب ألّا يستند إلى صفاته الإقناعية بمقدار ما يستند إلى

---

(100) مال مراسلو ملبورن بشكلٍ خاصٍّ، إلى وصف تجاربهم في المعرض وفقًا لهذه الإحداثيات الخطابية، وبشكلٍ نموذجي دقّوا إسفينًا بين زمن المعرض وزمن المدينة في اقتراح أنّ الحداثة المفرطة للمدينة أدّت إلى إظهار تخلّف المعرض. وفي بعض الحالات، كان ذلك مجرّد مسألة إبقاء بريسبان في السجلّ الخطابي الجذّاب، وبالتالي تأكيد استمرارية ملاءمتها باعتبارها ملاذًا خياليًّا بعيدًا عن إيقاعات الحياة الحضرية الأكثر تقدمًا وإزعاجًا في سيدني وملبورن. وبالتالي، في حين أنّ بريسبان قد تبدو بالنسبة إلى بيفرلي جوهانسون «نضجت في مجال التنمية، على رغم أنّ وتيرة نضجها لا تزال أبطأ من نظيرتها الجنوبية، وأزياء الشارع أقلّ أناقة، لكنّها تُعدّ مكانًا ممتعًا ومريحًا وودودًا» (*Melbourne Age,* 16 March 1988). ومع ذلك، ففي حالاتٍ أخرى كان ما يهم هو وضع أبناء العمومة الريفيين مرةً أخرى في مكانهم، فبالنسبة إلى روبرت هاوبت، كان الذهاب خارج المعرض وإلى المدينة رحلةً إلى الماضي -عودة إلى العام 1962- تمامًا كما كان التحدّث إلى سكانها بمثابة لقاء مخلوقاتٍ متخلفةٍ وودودةٍ يمكن القول إنّ المتطوّر فيها هو ترحيبها الحار وليس التكنولوجيا» (*Melbourne Age,* 26 April 1988).

قدرته على التعويد على معايير محدّدةٍ من السلوك وقواعد التصرّف الموجّه لمتطلّبات أخلاقيات المدينة المحدثنة. لكن من أجل فهم الكيفية التي اشتغل بها إكسبو 88 في هذا الصدد، فسوف يكون من الضروري أوّلًا توسيع نطاق هذا البحث الجينيالوجي المصغّر لشكل المعرض، وذلك بالنظر في دوره التاريخي في تأمين تدريبٍ على التربية المدينية.

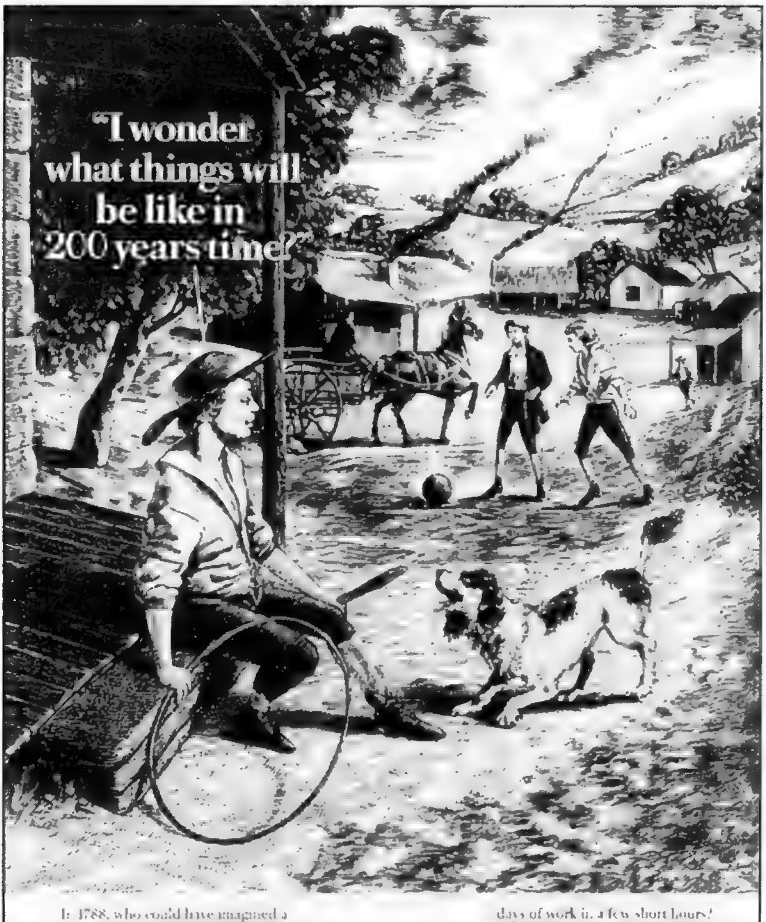
تمارين مدينية

تقتصر آثار المعارض، مثلها مثل احتفاليات المئوية الثانية، على وقت تنظيمها، فقد أثبتت المعارض أنّها على قدرٍ من الأهمية لا يقلّ عن مناسبات تقديم الهبات الثقافية والرمزية إلى المدن المضيفة، بسبب ما يسبقها من حملاتٍ لجهازها الدعائي الذي «يتعقب» انشغالاتها الخطابية المركزية قبل وقتٍ طويلٍ من افتتاحها. ويعدّ برج إيفل الذي كان إرثًا لمعرض باريس في العام 1889، على الرغم من كونه لانمطيًّا نوعًا ما، المثالَ الأكثر وضوحًا في هذا الصدد. لكنّ النمط الأكثر اعتيادًا كان التحفيز الذي تقدّمه المعارض لتطوير المتاحف العامّة، حيث زوّدتها في كثيرٍ من الأحيان بمبانيها ومجموعاتها الأوّلية. وقد قدّم المعرض الدولي للعام 1851 مثالًا -في تحفيزه لتطوير المجمّع المتحفي في ساوث كينزينغتون بلندن[101]- تمّ احتذاؤه في أماكن أخرى. فمتاحف شيكاغو العمومية الكبرى انبثقت من المعرض

(101) للاطّلاع على مناقشةٍ تفصيليةٍ لدور المعرض الدولي في هذا الصدد، انظر ألتيك (Altick, 1978).

الكولومبي للعام 1893. وكان ذلك يتمّ في كثيرٍ من الأحيان مع الأخذ بالاعتبار نموذج متحف ساوث كينزينغتون في لندن، كما كان الحال مع تأسيس متحف فيكتوريا الصناعي والتكنولوجي (Victoria's Industrial and Technological Museum) في أعقاب معرض الإنتركولونيال (Intercolonial Exhibition) للعام 1866 (انظر: Perry, 1972: 2).

لكن في حالة بريسبان، فإنّ المتاحف سبقت المعرض مع افتتاح مركز كوينزلاند الثقافي (Queensland Cultural Centre) بمتحفه وصالته الفنّية قبل سنتين من المعرض، واللذين انتقلا من مقرّيهما السابقين إلى مبانٍ جديدة (انظر الشكل 4.8). ورمز هذا المجمّع الثقافي الفائق الحداثة الذي بُني على الضفة الجنوبية لنهر بريسبان المجاورة لموقع المعرض لتحديث الحياة المدينية والتي كان على المعرض أن يمهّد الطريق لها. وأشار الإكسبو الذي تحقّق على الأرض بفضل الإزالة القسرية للمناطق الصناعية والسكنية العمّالية القديمة إلى تحديث بريسبان الذي وعدت به خطط إعادة تطوير الموقع، وهو تحديثٌ ظهرت معالمه مقدّمًا في الوجه اللامع لروح التجديد في المركز الثقافي. لكن بذلك المعنى، فإنّ قسمًا واحدًا فقط من المعرض نفسه كان مخطّطًا له أن يشكّل جزءًا من هذا المستقبل، وهو حديقة الإكسبو العالمي التي وصفها البرنامج الرسمي بأنها «مجموعةٌ من ألعاب الملاهي تستلهم المستقبل عروضًا وتسليات... والتي كان مقدّرًا لها أن تكون الإرث المادّي الوحيد للإكسبو» وأشار لها المركز الثقافي بشكلٍ مباشر.



الشكل 3.8 إلحاق الزمن الوطني بالشركة المتعدّدة الجنسيات.

المصدر: بتصريحٍ من شركة IBM المحدودة ـ أستراليا



الشكل 8.4 إعلان لمركز كوينزلاند الثقافي

على ما يبدو، لم يشكّل تخطيط الملاهي جزءًا لا يتجزّأ من إكسبو 88 مفاجأةً، ولم يثِر اعتراضًا. وعلاوةً على ذلك، فلم يكن هنالك أيّ احتجاجٍ على اقتراح أن تبقى الملاهي بعد المعرض متجاورةً مع المتحف وصالة الفنون، مع أنّ اقتراحًا كهذا لم يكن ليرِد بالتأكيد على فكر المنظّمين قبل حوالي قرنٍ من ذلك. فقد كانت المتاحف وصالات عروض الفنون والمعارض توضع على جانبٍ من التقسيم الثقافي، بينما توضع المهرجانات، جنبًا إلى جنبٍ مع غيرها من أماكن التجمّع الشعبي، على جانبٍ آخر. وكان من شأن أيّ اقتراحٍ

بضمّ هذين الجانبين معًا أن يثير الغضب. وفي الواقع، كان يتمّ تصوّر المتاحف وما شابهها من مؤسّساتٍ والتخطيط لها بوصفها مناطق ثقافيةً متمايزةً عن عالم المهرجانات، والحانات، وقاعات الموسيقى والمسارح الشعبية[102]. وهكذا جادل ديفيد غودمان (David Goodman) محقًّا في كون النواحي الي تشكّل وفقها التأسيس والتطوّر الأوّلي لمتحف فيكتوريا الوطني (National Museum of Victoria) في منتصف القرن التاسع ناجمةً عن «الخوف من السيرك» بشكلٍ مزدوج، أي الرغبة في بناء فضاءٍ ثقافي يتمايز فيه التنظيم العقلاني للطبيعة عن مجموعات الغرائب وحدائق الحيوان الشعبية ومعارض الوحوش والسيرك وحدائق الترفيه التجارية، في حين كان من المطلوب منه أن يكون مكانًا تتميّز فيه أشكال التهذيب والسلوك المتحضّر عن الخشونة المرتبطة بأماكن التجمّع الشعبية (Goodman, 1990).

من المهمّ إذًا على ضوء ذلك أن نلاحظ أنّ الأمر لم يكن يقتصر في إكسبو 88 على إحضار عالم الملاهي إلى علاقةٍ متناغمةٍ مع المعرض والمتحف. فقد أُدمجت نظريًّا كلّ أشكال الترفيه والتجمّع الشعبية الأخرى ـوالتي كانت توضع في منتصف القرن التاسع عشر

(102) مع ذلك، كانت تلك الفروق أقلّ حدةً في الولايات المتحدة حيث مشاريع المتاحف، مثل مشروع ب. ت. بارنوم الذي كوَّم معًا عوالم السيرك، وحديقة الحيوان، وعروض الغرائب، وخزائن التحف، والمسرح، والمتحف. لمزيدٍ من التفاصيل انظر هاريس (Harris, 1973) وبيتس (Betts, 1959).

على الجانب الآخر للتقسيم الثقافي- في البرنامج الرسمي للمعرض: السيرك، وبقايا عروض الغرائب (أطول رجل في العالم)، والمسيرات والمهرجانات، ومسرح الشارع والحانات.

وليس من الممكن هنا أن نضع سردًا تفصيليًا عن العمليات التي تمّ بها تخفيف -إن لم يكن إلغاء- التقسيم الثقافي على نحوٍ مؤكّد[103]. وعلى الرغم من ذلك، يحضر تطوّران في المقدّمة بمقدار ما يتعلّق الأمر بالمهرجان، وقد تمّ احتضان كليهما في أجنحة الملاهي في المعارض الأميركية في أواخر القرن التاسع عشر. يتمثّل التطوّر الأول في تحديث روح وثقافة المهرجان الذي تأثّر بالمكننة المتزايدة لوسائل الترفيه فيه وما يرتبط بها من ميل هذه الوسائل لأن تُمثَّل بوصفها الإنجاز المتحقّق والمستقبليّ لفتوحات التقدّم المظفّرة على حدٍّ سواء. وقد مثّلت المهرجانات الشعبية في العقود الأولى من القرن التاسع عشر -وكانت لم تزل مكرّسةً لعرض العجائب في الإنسان والحيوان، كما لم تزل مرتبطةً بقوّةٍ بالتشويه الكرنفالي للقيم والتراتبيات الراسخة- مثّلت عالمًا أخلاقيًا وثقافيًا يتمايز جذريًا عن العقلانية الناشئة وثقافة الطبقات الوسطى الآخذة في الترقّي. وهكذا، سبّبت المهرجانات التي نشأت في وقتٍ مبكّرٍ بالتزامن مع المعارض واحتلّت -من غير دعوةٍ رسمية- مواقع مجاورةً لها، اشتباكًا تنافريًا لثقافاتٍ متعارضة أزعج بشدّةٍ سلطات المعارض إلى الدرجة التي رأت فيها تلك السلطات أنّ هذه المهرجانات

---

(103) ومع ذلك، فقد قدّمت شرحًا أكثر تفصيلًا في مكانٍ آخر. انظر بينيت (Bennett, 1988a).

ستؤدّي إلى تقويض الفوائد التربوية التي يقدّمها الخطاب التقدّمي الخاصّ بالعرض[104].

وحتّى عندما وصل الأمر إلى اعتبار المهرجانات ـبعد مبادرة باريس في العام 1867ـ ملاحق مخطّطًا لها للمعارض، فقد بقي الشعور بكونهما عالمين منفصلين قويًّا. وفي الواقع، صار هذا الفصل ممأسسًا إلى حدٍّ ما، حين تمّت حماية صدقية الخطاب التطويري للمعرض من تلويث عالم المهرجان من خلال بناء عالم هذا الأخير بوصفه مكانًا مخصّصًا بوضوحٍ للإلهاء العابث عن الجوّ التعليميّ والتثقيفيّ للمعرض (انظر: Greenhalgh, 1989). وهكذا، بقي حتّى في القرن العشرين كثيرٌ من جوانب مهرجانات أوائل القرن في أجنحة الملاهي في المعارض الأميركية. وهكذا نرى منادي المهرجانات الشهير هاري لا بريك (Harry La Brecque) في معرض بنماـ باسيفيك Panama-Pacific Exposition) للعام 1915 في سان فرانسيسكو، حيث يدعو الجمهور العابر لزيارة «أعظم العروض في الجناح» والذي يتضمّن «الطويل والقصير، والبدين والهزيل، أكبر مجموعةٍ على الإطلاق من الأعاجيب التي

---

(104) هنالك توثيقٌ واضحٌ لاستبعاد ثقافة المهرجانات من المعارض الرسمية. هكذا دوّن غرينهالغ (Greenhalgh, 1988) رفض السماح لمعرض «حفظ بقايا جوليا باسترانا، نصف امرأة، نصف قرد البابون، أقدم رغيف في العالم، وآلة طيران الرجل التي تعمل بالطاقة» في معرض ساوث كنزينغتون في لندن للعام 1862 بسبب ارتباطه بجو المهرجانات. للاطّلاع على أحد أفضل المناقشات العامة بخصوص هذا التعارض، انظر بينيديكت (Benedict, 1983).

لا تُصدَّق»، منها «سومباه» (Sombah)، فتاة البرّية التي أُسرت في أعمق أدغال أفريقيا، وشقيقها الهمجي «هوبوه» (Hoobooh) (ذُكر في: McCullough, 1966: 76). وبالمثل، احتوى جناح الملاهي في معرض نيويورك للعام 1939 على «قاعةٍ للغرائب» (Odditorium) واحتوت مدينة المعجزات الصغيرة (Little Miracle Town) على عرضٍ للأقزام، في حين أبقى العرض المبتدع لعرض التعرّي تحت الماء والذي قام به أوسكار، الأخطبوط العاشق، (Oscar the Amorous Octopus) على ارتباط المهرجانات بالمتع المحرّمة (الهزل الماجن، والدعارة) التي تنتمي إلى نظامٍ جنسي متمركزٍ حول القضيب (phallocentric) [105].

وعلى الرغم من ذلك، فقد مكّنت مكننة وسائل الترفيه في المهرجان من تناسق المواضيع الإيديولوجية للمعارض والمهرجانات المصاحبة لها بشكلٍ أوثق في سماحها لهذه الأخيرة بأن تندمج ضمن مشروع الحداثة وخطابها. فإذا كان التقدّم تحقّق ماديًّا في قاعات عرض آلات الإنتاج، فإنّ الألعاب الميكانيكية الجديدة التي بدأت تظهر في أجنحة الملاهي منذ تسعينيات القرن التاسع عشر قدّمت تكملةً مناسبةً في التدليل المادّي على التقدّم في شكل تكنولوجيات المرح. ولم تقتصر نتائج تلك التطوّرات على

(105) للاطّلاع على التصوير الأدبي لجناح الملاهي للعام 1939، انظر دوكتورو (Doctorow, 1985). وفقًا لماكولوف، إنّ استراق النظر إلى أوسكار معرض الأخطبوط العاشق كان مُتَوازيًا في المعرض الرسمي نفسه مع ذرائع مختلفة كانت مُسَخّرةً لمعرض النساء العاريات.

مهرجانات المعارض بالطبع. لقد لعبت أجنحة الملاهي الأميركية التابعة للمعارض دورًا مهمًا في تحويل ثقافة المهرجان في جميع أنحاء العالم الناطق باللغة الإنكليزية، إذ عملت أرضيةً للابتكارات في الألعاب الجديدة (عجلة فيريس في معرض شيكاغو في العام 1893، ودائرة آريو Aerio Cycle في بوفالو Buffalo في العام 1901) ـوغالبًا ما فعلت ذلك في تلك التي احتوت على إشاراتٍ مستقبلية (الرحلة إلى القمر، في معرض بوفالو أيضًا)ـ والتي أصبحت بعدها ألعابًا دائمةً في حدائق الملاهي الثابتة الجديدة التي ظهرت في الفترة عينها. وكانت للعلاقات بين أجنحة الملاهي والاندفاع لتطوير حدائق الملاهي في كوني آيلاند (Coney Island) في تسعينيات القرن التاسع عشر أهمّية خاصّة في هذا الصدد[106]، فقد وفّرت أجنحة الملاهي عبر تقديمها سلسلةً من العجائب التكنولوجية التي سمحت لزوّارها بالمشاركة بالوكالة في التقدّم وعبر التزامها بالتحديث الحازم لأخلاقيات المهرجان، مثالًا تمّ الاحتذاء به سريعًا ـوبترخيصٍ في الغالبـ في أماكن أخرى[107].

---

(106) تمّ إنشاء ثلاثة متنزهات في كوني آيلاند في عقدٍ واحد من الزمان: متنزه أسد البحر في العام 1895 (الذي تغيَّر اسمه إلى لونا بارك في العام 1903)؛ مضمار سباق الحواجز (Steeplechase) في العام 1897، ودريم لاند في العام 1904. للحصول على الروايات الكاملة لهذه المشاريع انظر كاسون (Kasson, 1978). لمناقشةٍ مركزةٍ بشكلٍ خاصٍّ لدور ألعاب ركوب الخيل الميكانيكية في تحديث ثقافة المعرض، انظر (Snow and Wright, 1976).

(107) انظر، على سبيل المثال، مناقشتي في الفصل التاسع بخصوص تشكيل شاطئ المرح في بلاكبول.

إلّا أنّ ذلك لم يسفِر، مرّةً أخرى، عن التحوّل الكلّي للمهرجان، فقد احتفظت مثلًا كل متنزهات الملاهي في كوني آيلاند برمزية الكرنفال، فكانت أحيانًا تدلّل على انفصالها عن «العالم الحقيقي» عندما يدخلها الزائر عبر إلزامه بطقوس عبورٍ معينة: كان على زوّار مضمار سباق الحواجز (Steeplechase) الآتين من جانب المحيط مثلًا، أن يمرّوا عبر برميل المتعة الـدوّار. وعلى الرغم من ذلك، فبعد إكمال طقوس العبور، يدخل زائر المهرجان إلى عالمٍ استُكمل انسجام أفقه الإيديولوجي مع خطابات الحداثة. وفي هذا الصدد، فإنّ متنزه الإكسبو الدولي (World Expo Park) لم يزد على أن يرث التركة التي أورثها تأثير معارض القرن التاسع عشر التهذيبي على المهرجان الشعبي إلى متنزهات الملاهي في القرن العشرين. وتوافقت المرجعيات الرمزية التي استخدمها متنزه المعرض الدولي، في أصداء توجّهاتها المستقبلية الضخمة (كان نظام تسميتها كلّها يكمن في الخيال العلمي، انظر الشكل 1.8) وفي تحاشيها التامّ أيّ إشارةٍ إلى عالم الكرنفال توافقًا كاملًا مع المرجعيات الرمزية للإكسبو نفسه. وبوصف المهرجان مجرّد تنفيذٍ آخر لثيمة الترفيه في عصر التكنولوجيا، فقد عمل هنا بشكلٍ مباشرٍ بصفته جزءًا من خطاب الإكسبو، فاندمج الإكسبو والمهرجان، بدرجةٍ غير مسبوقةٍ ربّما، أحدهما في الآخر. إنّه عالمٌ متوافقٌ مع نفسه، وسلسٌ تمامًا في خلوّه من أيّ خلافٍ أو توتّرٍ رمزي.

وعلى الرغم من ذلك، فبمقدار ما تعلّق الأمر بالتجاور المخطّط له بين المهرجان والمركز الثقافي، فإنّ ذلك هو الجانب الثاني

والأهـمّ ربّما للتحوّل الذي طرأ على المهرجان في القرن التاسع عشر. إنّ إرث التغيير الذي أفكّر فيه هنا يتجلّى أكثر ما يتجلّى في مفهوم متنزه الإكسبو العالمي بوصفه ـعلى وجه التحديدـ متنزهًا. وطبقًا لمديره الإداري كين لورد (Ken Lord)، فإنّ «متنزه الإكسبو العالمي هو متنزه بالمعنى الحقيقي للكلمة. إنّه مكانٌ للعائلات» (*Australian Post*, 18 April 1988: 17). إنّ حقل الترابطات المؤسّس هنا (المهرجان، الأسـرة، المتنزه) هو حقلٌ ما كان ممكنًا تحقيقه إلّا عبر إخراجه إلى حيّز الوجود عبر تطوّر حدائق الملاهي العائد لمطلع القرن، وتصميمها بصفتها أماكن للاسترخاء والتنزّه، والنظر إلى مسرّات المرء بشكلٍ رزيـن. وبطبيعة الحال، فإنّ الأشكال الفعلية للسلوك العامّ في المتنزهات قد لا ترقى دائمًا إلـى هـذا المستوى المأمول، ومـع ذلـك فـإن ذلـك لا يلغي فكرة أن المتنزهات ظهرت إلى حيّز الوجود وريثةً لعمل المؤسسات التمدينية، مثل الحدائق العامّة والمتاحف، وهـي مؤسّساتٌ أُنشئت جزئيًّا بوصفها أدواتٍ ثقافيةً لتغيير السلوكيات العامة لدى الطبقات الشعبية.

إنّ ما جعل المهرجان والمتحف يـبـدوان بين أوائـل القرن التاسع عشر ومنتصفه بعيدَيْن عن احتمالية توافقهما لم يكن مجرّد عدم توافقهما الإيديولوجي، فقد رمز المهرجان بوصفه الشعار المميّز للسلوك الوقح والخشن والصاخب لدى الدهماء، تحديدًا إلى صفات أماكن تجمّع العامّة والتي تمّ تصوّر المتحف مضادًّا لها، فـإذا لـم يكن للمهرجانات من جهة وللمتاحف والمعارض

من جهةٍ أخرى أن يختلطا، فقد كان ذلك جزئيًا، لأنّهما رمزا إلى أشكالٍ متباينةٍ من السلوك العام -ولجماهير متباينة- لم يكن من الجائز من وجهة نظر كثيرين أن يُخلطا معًا. وكما علّق أحد زوّار المعرض الدولي:

> ريفيّون مبتذلون وجهلة: كان كثيرٌ من النساء القذرات يجلسن على المقاعد أسفل منحوتاتٍ لأجسادٍ أنثويةٍ جميلةٍ وهنّ يُرضعن أطفالهنّ بصدورٍ مكشوفة. يا الله! كم تمنّيتُ لو كانت لديّ السلطة لأحوّل الأحياء لأحجار، ولأحيي الرخام: ربّما سيأتي الوقت الذي سيتحقّق فيه هذا الحلم، ونتتبّع سلالة هذا الإنسان بأشكالٍ أجمل وسماتٍ ألطف ممّا يحلم به العالم الآن.
>
> (ذُكر في: Greenhalgh 1988: 31)

في المقابل، وبحسب الرأي الإصلاحي والتقدّمي، كان يُنظر إلى المتاحف والمتنزهات على أنّها بالضبط أدواتٌ يُفطم العوامّ بها عن مسالك العربدة وعاداتها، ويُعلّمون أشكالًا جديدةً من الكياسة. وهكذا رأى فريدريك لو أولمستيد (Frederick Law Olmstead)، مهندس سنترال بارك (Central Park) في نيويورك، بأنّ الحدائق تمارس «تأثيرًا يدفع إلى دماثة الخلق، وضبط النفس والاعتدال»، وهذا الأمر يمثّل «مدرسةً لطيفةً لكنّها فعّالةٌ لحسّ المواطنة» (ذُكر في: Kasson, 1978: 15). وشابهت هذه الكلمات كثيرًا ما قاله السير هنري كول قبل عقدين من ذلك عندما علّق على الفضائل التمدينية للمتاحف في ضوء قدرتها على غرس احترام الملكية وتشجيع الأشكال الأكثر

لطفًا من السلوك العـام[108]. عبر تأمين هذه الأنـواع الجديدة من الفضاءات العامّة أيضًا اختلاط الطبقات الذي يسمح للطبقات العاملة باعتماد سلوكياتٍ عامّةٍ جديدةٍ عبر تقليد تلك النماذج التي يرونها من الطبقة الوسطى، وتأمينها اختلاط الجنسين وجميع الأعمار، وهذا يتيح لوجود النساء والأطفال أن يشكّل تأثيرًا تمدينيًّا في سلوك الذكور- أوجدت سياقًا يستطيع فيه الزوّار ممارسة أشكالٍ جديدةٍ للمظهر العامّ والكياسة التي تتطلّبها الأشكال الجديدة من الحياة الحضرية التي يشكّل فيها الالتقاء بالغرباء تجربةً يومية[109].

وبطبيعة الحال، فقد نُظر إلى المعارض تحت ضوءٍ مماثل: بوصفها مدارس لنشر القواعد الحضارية للسلوك العامّ، فبالنسبة إلى أولمستيد الذي صمّم المدينة البيضاء (White City) في شيكاغو، فقد كان الغرض من معرض العام 1893 تقديم نسخةٍ مثاليةٍ للنظام الحضري، فضاءٍ يمكن أن يعمل في الوقت عينه بمثابة استدعاءٍ للمسؤوليات المدينية ووسيلةٍ لممارستها. ولم يكن ذلك من غير تبعاتٍ على أجنحة الملاهي الملاصقة للمعرض وعلى حدائق الملاهي الثابتة التي فرّختها تلك الأجنحة في وقتٍ لاحق. فعلى مدى الفترة عينها التي جرى فيها التجديد الإيديولوجي لأجنحة الملاهي عبر تحديث وسائل الترفيه فيها، تمّ تحوّلٌ إلى تنظيمها

---

(108) انظر قسم «الترفيه والثقافة الوطنية: ترياق ضد الشرور» (National Culture and Recreation: Antidotes to Vice) في كول (Cole, 1884).

(109) عـن هذا الجانب من الحياة العامة في القرن التاسع عشر، انظر سينيت (Sennett, 1978).

المعماري، ففي السابق، كانت المهرجانات هياكل مؤقّتة، تكيّف نفسها مع المساحات المتوفّرة في الشوارع أو الفضاءات العامّة، وتُقام عادةً بطريقةٍ غير مخطّطٍ لها حيث تتزاحم فيها ألعاب الترفيه فيكتظّ حشد الزوّار. وعلى النقيض من ذلك، وبحلول تسعينيات القرن التاسع عشر، فإنّ حدائق الملاهي ـسواءٌ أكانت مؤقّتة، مثل تلك التي رافقت المعارض، أو دائمةً مثل تلك التي بُنيت في كوني آيلاند ـ باتت تُخطّط على غرار المدن، بمتنزهاتٍ واسعة، وأبراج مراقبة، وساحاتٍ لتوفير الراحة والهدوء، فصارت المساحات الخاضعة للتنظيم تحدّ من أيّ احتمالٍ أو ميولٍ للفظاظة. وبحلول مطلع القرن العشرين، صار بالإمكان الاستشهاد بشكلٍ منتظمٍ ومتكرّرٍ بالمهرجانات ـالتي كانت تمثّل رمزًا للفوضىـ بوصفها مشهدًا من التنظيم، صار جمهوره منظّمًا، ومؤدّبًا ولائقًا في سلوكه[110]. وكما عبّر أحد المراقبين بشأن لونا بارك في كوني آيلاند، «إنّه الحشد الأميركي المعتاد، بأفضل طبيعة، وأفضل رداء، وأفضل تصرّفٍ وأعبق الحشود رائحةً في العالم» (ذُكر في: Kasson, 1978: 95).

وبطبيعة الحال، فبحلول موعد إكسبو 88، كان الحشد قد تعلّم منذ زمنٍ طويلٍ تلك الأشكال الجديدة للسلوك العامّ والكياسة. وفي الواقع، أصبح ذلك مصدرًا ومنظرًا للمتعة في حدّ ذاته على شكل صفوف الانتظار في الإكسبو والتي أصبحت بتنظيمها وحُسن طبيعتها من أكثر ما يتحدّث عنه الناس حول جوانب الإكسبو. لكن

(110) هـذا التحوّل في رمزية المعرض مفصّل بالكامل في كانينغهام (Cunningham, 1980).

وعلى الرغم من أنّ كثيرًا من المراقبين ادّعوا أنّهم فوجئوا بمظاهر التحضّر العامّة تلك، إلّا أنّه لم يكن هنالك شيءٌ جديدٌ في ذلك، فقد عملت المعارض -التي عادةً ما كانت تُخطَّط في شكلٍ خاصٍّ تحسّبًا من الإخلال بالنظام العامّ- منذ بداياتها بوصفها مساحاتٍ برهن فيها الجمهور المشكّل حديثًا (وهو جمهورٌ ليس متمايزًا رسميًّا بحسب الطبقات) لنفسه قدرته على السلوك المنتظم والمُنظَّم. وصار التعبير عن السرور بتلك الإمكانات سمةً منتظمةً في التعليقات على المعرض في الوقت الذي تمنح فيه المعارض زوّارها عادة -في تصميمها وتخطيطها- مواقع تتيح ملاحظة سلوك غيرهم من الزوّار، فيصبح ذلك مشهدًا للمتعة، مثل ما يوفره القطار ذو السكّة المفردة الذي يدور حول موقع إكسبو 88. ومن هذه النواحي، فإنّ المعارض لم توفّر فحسب تكنولوجياتٍ يستطيع الزائر بواسطتها أن يشتغل على عصرنة نفسه، بل عملت أيضًا بصفتها تكنولوجياتٍ للتحضّر، تحديدًا في إيجادها سياقًا يشمل جماهيرها ضمن معروضاتها، بحيث يمكن أن يعرض جمعٌ من المواطنين لأنفسهم ضمن شكلٍ من أشكال الممارسة الترفيهية، تلك القواعد الخاصّة بالكياسة العامة والتي تعوّدوا عليها.

وفي الواقع، فإنّه في حالة إكسبو 88 حيث لم يكن الزائر يقضي سوى جزءٍ ضئيلٍ من وقته في أجنحة العرض، هنالك عدّة أسبابٍ للقول إنّ ذلك كان هو مصدر المتعة الرئيس في تجربة زيارة الإكسبو. فأولئك الذين كانو يذهبون مرّةً بعد أخرى كانوا في الغالب يفعلون ذلك ليس من أجل رؤية المعروضات بمقدار ما فعلوا ذلك

من أجل التجوال والتمرّن على قواعد الحياة الحضرية في مدينةٍ خيالية، مكتملةٍ بشوارعها وجادّاتها ومقاهيها وممثّليها الهزليين الجوالين وكباريهاتها وطوابيرها، وكلّهم موجودون هنالك فحسب من أجل هدفٍ صريح، التمشّي المسترخي، والمشاهدة والتمعّن، فكلّ زائرٍ هو متسكّع، ولكنّه متسكّعٌ متحرّك، وهو في الوقت عينه موضوع الرؤية والذات التي ترى، منفتحًا باستمرارٍ للنظرات العابرة التي يوجّهها المتنزّهون الآخرون.

على الرغم من ذلك، فقد كان ذلك جانبًا من الإكسبو تمّ التحضير له في الوقت الذي كان هو في حدّ ذاته تحضيرًا لأمرٍ آخر، فمدينة «بريسبان»، كما توقّع السير لو إدواردز (Sir Llew Edwards) رئيس هيئة الإكسبو، «سوف لن تكون هي نفسها بعد الإكسبو، فساعات التسوّق، وتناول الطعام في الهواء الطلق، وتخضير المدينة، وسلوكنا تجاه الضيافة... كلّ هذه الأمور ستغيّر مدينتنا إلى الأبد» (*Woman's Weekly*, May 1988: 54). بالنسبة إلى إدواردز، سوف يفيد الإكسبو بصفته أداةٍ لإعطاء بريسبان وسكّانها الطابع الكوزموبوليتاني، إلا أنّها كوزموبوليتانيةٌ تتمّ فيها مخاطبة المواطن بوصفه مستهلكًا، ومن اللازم تحديثها. وقد فهم أليك ماكهول (Alec McHoul)، برغم عدم ذهابه إلى الإكسبو، ذلك الجانب من وظيفة الإكسبو جيّدًا في مقابلته بين خطاب الإكسبو وخطاب معرِض بريسبان (Brisbane Show):

> يحاول الإكسبو بشكلٍ واضح أن لا يكون مثل المعرض، ولكن لا مفرّ من المقارنة. فكلٌّ منهما يضع الآخر على أجندة

> المواطنين. الإكسبو هو المكان الذي لا يمكن أن ترى فيه الأغنام والأبقار والنتاج الزراعي والسلع وأنت تتحرّك من لعبةٍ لأخرى. إنّه المكان الذي لا يمكن أن تحصل فيه على حقيبة المعرض. إنّه المكان الذي يباع فيه الطعام الأصلي والدولي وليس الطعام الرخيص والرديء. وهو المكان الذي يتمّ فيه استيراد البيرة من مدينة ستو أون ذا ولد (Stow-on-the-Wold) وتباع في أكوابٍ أصلية. إنّ الإكسبو هو الاستهلاك البديل: للسلع وللصور.
> (McHoul, 1989: 219)

غير أنّ الجغرافيا الرمزية لاستهلاك الإكسبو لن تُفهَم إلّا جزئيًّا إذا ما نُظر إليها فحسب من حيث إبعاد نفسها عن صور وأسلوب الاستهلاك المرتبط بالمهرجان الريفي التقليدي، وذلك لأنّه إذا ما كانت تجربة الإكسبو بديلًا **لذلك** النمط من الاستهلاك، فقد كان أيضًا إعدادًا لنمطٍ آخر ـوهو نمطٌ كان موجودًا بالفعل في الواقع، في الطرف الآخر من النهر فحسب، في مركز ماير (Myer Centre) الجديد، وهو وجه الجِدَّة في تطوّر شكل التسوّق، مكتملًا بحديقة ملاهيه، حيث تمّ تسخير تقنيات وتكنولوجيات العرض كافّة في الإكسبو عبر شاشات الفيديو والحاسوب من أجل نمطٍ جديدٍ من الاستهلاك. وقد افتُتح مركز ماير ـمثل المركز الثقافي ـ قبل المعرض ولم يكن يحتاج إلّا شيئًا واحدًا فقط: جمهورًا محدّثًا ومدرّبًا بشكلٍ كافٍ على تقنيات التسوّق العالي التقنية كي يستخدمه. ومن هذا المنطلق، فإنّ النزهة المتمهّلة التي وُعد بها المتسكّع في الإكسبو كانت مخيّبةً للأمل، إذ تخفي العمل الحريص الذي تمّ من أجل

التمرين على ممارسة عادات التسوّق الجديدة، والتمرّن على قواعد استهلاكٍ جديدةٍ في بيئةٍ مبنيةٍ خصّيصًا لذلك.

لقد اقترحتُ سابقًا أنّ هبة إكسبو 88 الرمزية الرئيسة للمدينة المضيفة كانت قد سبقته على هيئة عددٍ من المرافق الثقافية -ويمكننا الآن أن نضيف المرافق التجارية- التي افتتحت أبوابها قبل بدء الإكسبو. ولكن ربّما تمّ ذلك من أجل صرف الانتباه عن مساهمته الأكثر عمليةً وتقدّمًا من الناحية التكنولوجية، والتي قدّمها أو سعى إلى تقديمها، وهي المهمّة التحديثية التي تمثّلت في ذلك النوع من إعادة تزويد سكّان المدينة بما يتيح لهم لعب أدوارهم ضمن المستقبليّات التي تمّ ترتيبها لهم. لقد قدّم الإكسبو عبر الجمع بين الزمن الارتقائي للانضباط والزمن الارتقائي للتقدّم، وعبر مفصلة كلا الزمنين مع زمن المدينة، تصوّرًا للمستقبل على شكل مهمّة -نمطٍ ومستوًى جديدين للاستهلاك- فقدّمت محاكاته للحياة المدينية تدريبًا على تلك المهمة، عبر تصميم المستهلك على شكل كوزموبوليتانيةٍ جديدة.



ألفُ مشكلةٍ ومشكلة: شاطئ المرح في بلاكبول

شاطئ المرح في بلاكبول

أكبر حديقة ملاهٍ في أوروبا

موقع أكبر مجموعةٍ من الألعاب الأفعوانية في أوروبا

كلّ شيءٍ هنا أكبر وأفضل، فالبرج الفضائي (Space Tower) لا يرفعك إلى علوّ مئةٍ وستّين قدمًا فحسب، ولكنّه يعطيك أيضًا رؤيةً شاملةً بالتفافه حول العمود الرشيق الذي يحمله. أما الغراند ناشيونال (Grand National)، فهي لعبة الزُحلوقة الوحيدة ذات السكّة المزدوجة المسار في أوروبا، بينما يتميّز مضمار سباق الحواجز بخاصّيةٍ فريدةٍ، باحتوائه على ثلاثة مسارات للسباق. وأين يمكنك في غير لعبتنا الأفعوانية (sooperdooperlooper) المليئة بالإثارة، الاندفاع دائريًّا في 360 درجة حتّى ترى شاطئ المرح في بلاكبول (Blackpool Pleasure Beach) رأسًا على عقب في عين الوقت الذي تكون في حالة دوران؟ هنا فحسب، في الدوّارة (Revolution). أو أين تستطيع تجربة إحساس رائد الفضاء في السباحة في الهواء رأسًا على عقب إلّا في لعبة المركبة الفضائية (Starship Enterprise)... أو الاندفاع دائريًّا في سكّةٍ

مسارها على شكل الرقم ثمانية إلّا في لعبتنا توكايدو إكسبرس (Tokaydo Express)... أو تجربة الأحاسيس غير العادية في ركوب لعبة تايدل ويف (Tidal Wave) أو في سباق مضمار الفورملا وان (Grand Prix)... وكلّ ذلك ضمن مساحةٍ من بضعة مئات من الياردات؟

تُعدّ هذه المزاعم المأخوذة من نشرةٍ دعائيةٍ تعود للعام 1981 مثالًا على الطريقة التي صوّر بها شاطئ المرح في بلاكبول نفسه على الدوام وحتّى اليوم، بوصفه المتنزه الذي يقدّم الأكبر والأفضل والوحيد من نوعه، والمتفرّد، والأحدث من ألعاب الترفيه المثيرة والشعبية. فهو المتقدّم خطوةً إلى الأمام دائمًا، والمتغيّر دائمًا. «إنّ شاطئ المرح لا يهدأ أبدًا»، وهو دائم «البحث عن ألعابٍ جديدةٍ تروق لجمهور بلاكبول»، وهو لا يُجارى حتّى في ادّعاءاته بأنّه لا يُجارى (Palmer, 1981). وعلى الرغم من أنّ كلمة المرح في اسم شاطئ المرح يُباهى بها بشكلٍ صارخٍ على نحوٍ غير عادي، إلّا أنّه لا يزال يتجمّل بلبوس الحداثة. ولا يظهر ذلك في النشرات الدعائية وحدها، بل إنّ صورة شاطئ المرح تُشاد بشكلٍ صارمٍ تحت علامات الحداثة والتقدّم والمستقبل وأميركا عبر أسماء ومواضيع وتصاميم ومخطّطات الألعاب الرئيسة ومعمارها. فوجهه هو الوجه الفاقع للجديد، وهو في عمله على التخوم بين الحاضر والمستقبل يُسخّر لمتعتنا التكنولوجيات المطوّرة لأقصى حدود التقدّم («تعكس الألـوان الزاهية والأشكال الهندسية استخدام الألياف الزجاجية واللدائن الحرارية في البناء»)، إنّه يستشرف المستقبل في جعل

التكنولوجيات المتقدّمة جزءًا من الحاضر الآني (فالقطار ذو السكّة المفردة هو «الأوّل من نوعه في أوروبا»). وبغضّ النظر عن استثناءاتٍ قليلة، فإنّ الماضي فيه منقرضٌ كانقراض طائر الدودو. وأريد في هذا الفصل أن أتعرّض إلى مختلف أنواع المرح التي تتوفّر في شاطئ المرح، والطرق التي يتمّ تنظيمها بها والعلامات التي يتمّ ترميزها للاستهلاك عبرها. وتشكّل كلّ تلك الأنـواع والطرق والعلامات «نظام متعةٍ» يحتلّ مكانةً خاصّةً بالنسبة إلى بقيّة مدينة بلاكبول.

الحداثة والاحترام

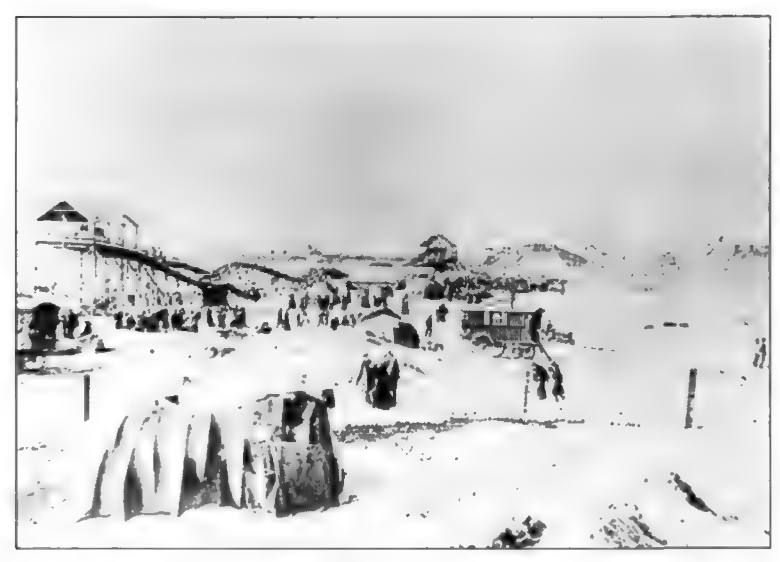
على الرغم من أنّ شاطئ المرح يُعدّ جزءًا من مدينة بلاكبول، بمعنى أنّ دوره محوريٌّ في تأمين رفاه المدينة التجاري واعتماده في المقابل عليها ـوهو مصدرٌ مستقلٌّ للجذب يجلب الأعمال التجارية لبقية بلاكبول كما يتغذّى من المشاركة في الأعمال التجارية التي تقدّمها بقية بلاكبولـ، إلّا أنّه في الوقت عينه منفصلٌ عن بلاكبول، بوصفه نظامًا فرعيًّا متميّزًا ضمن التنظيم العامّ للترفيه الذي تقدّمه المدينة، ففي المقام الأول الشاطئ منفصلٌ جغرافيًّا ويقع على الحافّة الجنوبية للبلدة، تفصله عن مجمّعات الترفيه في مركز المدينة (البرج والميل الذهبي Golden Mile والرصيف المركزي) مساحةٌ «خاليةٌ من المرح» مقدارها نصف إلى ثلاثة أرباع ميل من الفنادق والمنازل. كما أنّ بلاكبولـ لا بلاكبول بصفتها كيانًا بلديًّا، بل بلاكبول بوصفها «مدينة المرح» التي تقع إلى الجنوب مباشرةً من شاطئ المرح، تنتهي فجأةً، حيث تودّع لافتةٌ على قنطرةٍ في الطريق العامّ الزائرين. ويعزّز

هذه العزلة الجغرافية جدارٌ دائريٌّ يحيط بشاطئ المرح، فيفصله عن المنازل المتجاورة خلفه وعن الممشى أمامه. ولا يفصل هذا الجدار الشاطئَ بشكلٍ ماديّ فحسب، فهو يشكّل حدًّا رمزيًّا أيضًا يقوم بإدخالاتٍ واستثناءاتٍ محدّدةٍ تفصل، إلى حدٍّ ما، أشكال المرح المتاحة داخلها عن تلك المتوافرة خارجها في بقية بلاكبول.

ثمة ما هو أكثر وضوحًا، وهو أنّ كثيرًا من «التجاوزات» التي تميّز أشكال الاستهلاك في بقية بلاكبول ـقبّعاتٌ عملاقةٌ من رغوة المطّاط وأقنعة كرنفالات وأرديةٌ للأعضاء الجنسيةـ ليست متاحةً في شاطئ المرح. ويبرز هذا الفرق في عرض هذه المنتجات في صفٍّ قصيرٍ من المتاجر والأكشاك خارج شاطئ المرح. وبشكلٍ أعمّ، فإنّ المتعة ترتدي وجهًا أكثر اتّساقًا في شاطئ المرح ممّا تفعله في بقية بلاكبول. وقد علّق توم هاريسون (Tom Harrison)، مؤسّس حركة «المراقبة الجماهيرية»، في استطلاعٍ انطباعي عن بلاكبول كُتب في ثلاثينيات القرن العشرين على أشكالٍ متنوّعةٍ تنوّعًا لا يُصدّق من المتعة تتنافس بعضها مع بعض على طول الممشى (العرّافون التقليديّون، ودجّالو الأدوية، ومدّعو التصوّف الشرقي، والعروض الفاحشة مع المسوخ، وحيل الشعوذة ومشاهد الفرجة التي لا تُصدّق) والتي تتزاحم على المساحة المتاحة مع محلّات الفكاهة وأروقة التسالي (Harrison, 1938). وقد بقي شيءٌ من هذا التنوّع في وسط بلاكبول، على الرغم من أنّه حتّى هنا، فإنّ وجه المرح تمّ صقله وتحسين انسيابيّته إلى حدٍّ كبير، فهنالك عددٌ أقلّ بكثيرٍ من العروض الجانبية المستقلّة ممّا كان يوجد حتّى في الستينيات. فما كان في وقتٍ ما امتدادًا من الفوضى

والتلوّن على طول الميل الذهبي المزدحم بالأكشاك المتنافسة والعروض الجانبية تمّ تحويله إلى مجمّعٍ كبيرٍ داخلي للترفيه، تديره شركة EMI.

أمّا في شاطئ المتعة، فهي ـعلى النقيض من ذلكـ حديثة في شكلٍ حازم، ورسالة «ترحيبها» المميّزة للباحثين عن المرح مصوغةٌ أساسًا حول الألعاب الميكانيكية الكبيرة التي لا تتوافر في أيّ مكانٍ آخر في بلاكبول، المجهّزة للاستهلاك بوصفها مظهرًا من مظاهر التقدّم المُسخّرة من أجل المرح. ستجد هناك أروقة الألعاب، وقاعات لعب البينغو (bingo)، ومحلّات الرماية... وهلمّ جرًّا، ولكنّك لن تجد عروض المسوخ، ولا دجّالي الأدوية، ولا مدّعي التصوّف، بل عرّافًا واحدًا فقط. وحتّى تلك الأشكال من وسائل الترفيه المتوافرة على نطاقٍ واسعٍ في متنزهات التسلية الأخرى وفي المهرجانات الجوّالة أُعيد بناؤها هنا تحت يافطة الحداثة. فسيّارات الارتطام الكهربائية (Auto Skooters) عندما تمّ تقديمها لأوّل مرّةٍ حوالى العام 1909 تمّ الإعلان عنها بوصفها «الأولى في أوروبا، قادمة مباشرةً من أميركا». أمّا الآن، فطبقًا لكتاب **قصّة شاطئ المرح** (*The Pleasure Beach Story*)، فقد «حُوِّلت عربات الاصطدام القديمة العائدة لأيّام ما قبل الحرب إلى سيّاراتٍ آليّةٍ تُبنى هنا في شاطئ المرح في بلاكبول، مركز صناعة المرح البريطانية». وفي الواقع، صار لا يمكن تمييزها من سيّارات الاصطدام في الأماكن الأخرى ولكن تمّت هنا استعادتها ـبعد أن فقدت جِدّتها وصارت لعبةً تقليديةـ وتمّ تحويرها إلى لعبةٍ فائقة الحداثة.



الشكل 1.9 مخيم الغجر في القرن التاسع عشر في بلاكبول

ولم تكن المتعة مرمّزةً دائمًا بهذا الوضوح في شاطئ المرح، كما لم تكن علاقته مع بقيّة بلاكبول متماثلةً دائمًا. فشاطئ المرح يشغل ما كان في منتصف القرن التاسع عشر مخيّمًا للغجر (انظر الشكل 1.9)، وفي فصل الصيف، كانت كلٌّ من الأسر المقيمة والفنّانين المتجوّلين يعرضون على امتداده مجموعةً متنوّعةً من التسالي التقليدية: التنجيم وقراءة الطالع وقراءة الكفّ والفراسة... وهلمّ جرًّا (انظر: Turner and Palmer 1981). وفي أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر، تمّ تشييد الألعاب الميكانيكية لأوّل مرّةٍ هنا في هذا الموقع على الساحل الجنوبي (الذي كان في الأصل مجرّد مساحةٍ شاسعةٍ من الرمال، تمتدّ على طول الشاطئ)، وهي الفترة التي شهدت تشييداتٍ

مماثلةً في أجزاء أخرى من المدينة، وبخاصّةٍ في وسط المدينة في ريكس هول (Raikes Hall)، وهو مركزٌ للمتعة في الهواء الطلق على غِرار حدائق بيل فيو (Belle Vue Gardens) في مانشستر (Manchester). وكان الشاطئ الجنوبي، في ذلك الوقت، مجرّد خليطٍ من ألعابٍ ميكانيكيةٍ يملكها خواصّ، تتجاور مع الملاهي الغجرية القائمة. وتعود أصول شاطئ المرح إلى العام 1895، عندما قام اثنان من رجال الأعمال المحلّيين هما جون و. أوثوايت (John W. Outhwaite) الذي كان يدير سكّة حديد الطريق المتعرّج على الشاطئ الجنوبي، ووليام جورج بِين (William George Bean) الذي كان في وقتٍ سابق مهندس ملاهٍ في أميركا وكان يدير السكّة المتعرّجة (Switchback Railway) على الشاطئ الجنوبي، بشراء أربعين فدّانًا من الرمال كانت تقع عليها الألعاب الميكانيكية ومخيّم الغجر. وقد دفعهما إلى ذلك إغلاق ملاعب ريكس هول الذي قلّل من منافسة الإثارة والاندفاع اللتين توفّرهما الألعاب الميكانيكية من وسط المدينة، وكان هدفهما أن يطوّرا موقع الساحل الجنوبي باعتباره مجمّع متعةٍ متكاملًا في الهواء الطلق على غرار الملاهي الأميركية.

وكانت هنالك عقبتان لا بد من التغلّب عليهما: معارضة المصالح التجارية المنافِسة، ولا سيّما تلك التي استثمرت في مجمعّات المتعة الجديدة، مثل البرج (the Tower) والحدائق الشتوية (Winter Gardens) في وسط المدينة، بالإضافة إلى استمرار وجود المنازل ووسائل الترفيه الغجرية في الموقع. وتمّ التغلب على العقبتين عندما انتُخب بِين في مجلس المدينة في العام 1907. وقد مكّن

ذلك المصالح التجارية لشاطئ المرح من أن تكون ممثَّلةً في الآلية السياسية المحلّية جنبًا إلى جنبٍ مع منافسيها. كما لم يكن من قبيل المصادفة أن يصدر تعميمٌ في العام عينه بمجموعةٍ جديدةٍ من لوائح أرض الملاهي تحظر القمار والتبصير وطبّ الدجل في جميع مواقع الملاهي في بلاكبول، وتمّ الإعلان عن أنّه لا يُسمح «بسقفٍ أو خيمةٍ أو مقطورةٍ أو مخيّمٍ للغجر على أيّ جزءٍ من الأرض تمّ تخصيصه باعتباره أرضًا للملاهي». وقد مكّن ذلك من طرد الغجر المتجوّلين من شاطئ المرح في السنة التالية (تمّت تسمية الموقع بشاطئ المرح في العام 1906، في حين تأسّست شركة شاطئ المرح المحدودة في بلاكبول في العام 1909). وبحلول العام 1910، غادرت آخر عائلات الغجر المقيمة الموقع.

كانت هذه الحملة ضدّ الغجر متّسقةً مع الحراك العام الذي تمظهر على مَرّ تاريخ بلاكبول، من أجل إعطاء المتعة جوًّا من جدارة الاحترام البرجوازية، وقد كان حراكًا يتمّ إحباطه دائمًا إلى حدٍّ ما بسبب البنية الخاصّة لحيازة الأراضي في المدينة. وكما لاحظ كلٌّ من جون والتون (John Walton) وهارولد بيركن (Harold Perkin) على حدٍّ سواء، فإنّ ملكية الأراضي في بلاكبول كانت مجزّأةً للغاية في مطلع القرن التاسع عشر، وحدث ذلك إلى حدٍّ كبيرٍ بسبب بيع عقار لايتون (Layton estate) الذي كانت تعود ملكيّته لعائلة كليفتون (Clifton)، ما أدّى إلى تقسيم وسط المدينة إلى مقاسم صغيرة (Perkin, 1975/6; Walton, 1975). ويتناقض هذا الأمر بشكلٍ حادٍّ مع منتجعاتٍ مثل ساوثبورت (Southport)، حيث أدّت

هيمنة كبار ملّاك الأراضي إلى التنمية والتخطيط المتكاملين لتلبية متطلّبات المتنزّهين والسيّاح الميسورين والمحترمين. إن تجزئة ملكية الأراضي في بلاكبول حالت دون محاولات تطوير بلاكبول على غرار ذلك، حيث مكّنت أصحاب المشاريع ذوي الميول التجارية، الذين كانوا يضعون نصب أعينهم الاستفادة من الطبقة العاملة في المدن الصناعية في مقاطعتي لانكشاير ويوركشاير، من تلبية أذواق «غير المحترمين» على الرغم من معارضة الوجهاء المحلّيين لتلك المشاريع.

لكنّ هذا لا يعني أنّنا نذهب إلى أنّ تاريخ بلاكبول لم يكن إلّا نزعةً تجاريةً ازدرت بجموحٍ المبادئ التي اعترضتها، بل على العكس من ذلك، فسوق الطبقة العاملة لم يصبح سوقًا يُعتدّ به من حيث الحجم والقوّة الشرائية، بحيث يتغلّب على متطلّبات الزوّار من الطبقة المتوسّطة الذين مثّلوا سابقًا الدعامة الأساسية في المدينة، إلّا في ثمانينيات القرن التاسع عشر. وكانت كلماتٌ مثل الأناقة والاحترام والتهذيب هي شعارات تاريخ بلاكبول في وقت مبكّر، وسعت البلدة عن قصدٍ تامٍّ إلى الحفاظ على جوٍّ فخمٍ كان من شأنه استبعاد **عامّة الناس** (*hoi polloi*). وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت هذه المحاولات تُقوَّض باستمرارٍ، بسبب السهولة التي يمكن بها أن يشتري أصحاب المشاريع مواقع وسط المدينة والتهرّب من أنظمة الشركات الضخمة. وقد افتُتح الرصيف البحري الأوّل -الذي يسمى اليوم بالرصيف الشمالي- في أيّار (مايو) 1863، متطلّعًا في المقام الأوّل إلى الهيبة والوقار. كان ممشًى أنيقًا على البحر، يخلو تمامًا من

التزيينات التجارية، ولكنّه اضطر في العام 1868 إلى تقديم مختلف أشكال التسليات بعدما انخفضت إيراداته بسبب افتتاح المرسى الجنوبي المنافس. أمّا الرصيف الأوسط، فقد كان يُعرَف في ذلك الوقت بـ«رصيف الشعب»، فقد كان يتيح الرقص من الفجر حتّى الغسق، سبعة أيّامٍ في الأسبوع. وبالمثل، ففي المسرح تطلّب الأمر عدّة إخفاقاتٍ ماليةٍ قبل أن يكيّف المديرون أنفسهم طِبق الذوق الشعبي ـوهي نقلةٌ تعبّر عنها بشكلٍ جيد المقابلة بين الطموحات الأصلية لأصحاب الأسهم في حدائق الشتاء (Winter Gardens) الذين هدفوا إلى تقديم «ترفيهٍ رفيع المستوى لن ترفض سيّدةٌ أو رجلٌ نبيلٌ حضوره»، وبين مبدأ بيلي هولاند (Billy Holland)، مدير حدائق الشتاء في العام 1881: «أعطهم ما يريدون». وربّما تشي أصول الميل الذهبي بكلّ وضوحٍ إلى القوى المتناقضة التي لعبت دورًا في تنمية بلاكبول. فدائمًا ما كان الساحل بوصفه منطقةً غير مشمولةٍ باللوائح والقوانين مرتعًا لتجارة الباعة المتجوّلين، والمبصّرين، والاستعراضيين... وما شابه ذلك، وكان ذلك يثير فزع التجّار المحلّيين الذين اعتبروا تلك المنافسة الآتية من «فئران الرمل» (sandrats)(*)، أولئك الذين يُنفّرون الأعمال التجارية «المحترمة» من المدينة، منافسةً غير عادلة. وردًّا على هذه الضغوط، حظرت الشركة في العام 1897 أيّ تجارةٍ على الشاطئ، ولكنّ

(*) Sandrats هو مصطلحٌ عاميٌّ استُخدم بخاصّةٍ في الجيش البريطاني قبل الحرب العالمية الثانية للدلالة على المومسات في المدن البحرية، لأنهنّ مثل «الفئران» لا يظهرن إلّا في الليل ويستدرجن زبائنهنّ نحو الشاطئ.

ذلك أثار بدوره غضب الجمهور وأدّى إلى رضوخ الشركة. واستطاعت عروض وأكشاك «المتكلّمين من البطن، والزنوج، وبَنْش وجودي (Punch and Judy)، والجِمال، والمثلّجات، وبيرة الزنجبيل، وحلوى صخرة بلاكبول (Blackpool Rock)، وسلال الحلويات، وبائعي المحار» أن تبقى على الشاطئ، لكنّ عروض «المبصّرين، والأطباء المشعوذين، وقارئي الكف، والمزادات المزيّفة، وبائعي الخردة» تمّ استبعادها. وكانت النتيجة أنّ الباعة المحظورين لم يفعلوا إلّا أن نقلوا أكشاكهم إلى الباحات الأمامية للمنازل المواجهة للممشى، والذين كان يُعدّ أصل الميل الذهبي، فصارت تلك فضيحةً إيديولوجية، وإهانةً لصورة الحداثة والوقار التي بنتها المدينة بعناية.

وبسبب كون شاطئ المرح موقعًا واحدًا أحاديّ الملكية، فقد كان بالإمكان أن يشيَّد على شاطئ المرح نظامٌ أكثر تكاملًا للمتعة، فالصور المبكّرة (انظر الشكل 2.9) تعطي انطباعًا عن تنظيمٍ مختلفٍ تمامًا للمتعة عمّا هو عليه اليوم. فلم يتميّز شاطئ المرح عن بقيّة الساحل تقريبًا، لعدم وجود حدودٍ مادّيةٍ تفصل بين الاثنين. فقد وُضعت الألعاب والأكشاك ببساطةٍ على الرمال، فيما وُجدت بعض التسالي المنافسة على الشاطئ ذاته. وكان بإمكان طالبي المرح التنقّل من دون مقاطعةٍ من موقعٍ إلى آخر. وشكّل الموقعان منطقتي متعةٍ متداخلتين ومندمجتين (بدل أن تكونا منفصلتين ومتمايزتين إحداهما عن الأخرى). وكان ترتيب الألعاب عشوائيًّا إلى حدٍّ ما، وأكشاك الغجر والعروض الجانبية تزاحم الألعاب الكبيرة على المكان.

وكانت علامات المتعة متعدّدةً ومتناقضة: كان بإمكان الباحث عن المتعة أن ينتقل بخطواتٍ قليلةٍ من الدُوار المستقبلي الذي يوفّره قطار المناظر الطبيعية إلى التاريخ المزيّف الذي يقدّمه شارع قريةٍ صُوْرِيةٍ على الطراز التودوري (mock-Tudor Village). وخلال السنوات السابقة للحرب وبعدها مباشرةً، لم يتحوّل شاطئ المرح بمقدار ما تمّت الإضافة عليه، وهي إضافةٌ تكوّنت أساسًا من ألعابٍ مستوردةٍ «مباشرةً» من أميركا: بيت اللامعقول الذي يحتوي على «أكثر من ستّين من أحدث أجهزة التسالي الأميركية»، لعبة الجي ويز (Gee Whiz)، وهي «أحدث اختراعات الألعاب وأكثرها إثارةً في بلاكبول». وحتّى الماضي كان يُعاد تشييده تحت لافتة العِلم، فوفقًا لتقريرٍ معاصرٍ عن إعادة إنتاج معركة مونيتور وميريماك (Battle of Monitor and Merrimac): «بفضل الأجهزة العلمية الدقيقة، صار بالإمكان استرجاع التاريخ بشكلٍ تمكن معايشته». ولم تكن تلك الاستعانة بأميركا وبالمستقبل وبالحداثة الفائقة هي التجمّع العلاماتي الوحيد الذي تمّت بموجبه إعادة بناء المتعة خلال تلك الفترة. فقد كان ذلك ولا يزال من نتاج ديموقراطية المتعة. وكان ذلك الخلّاط الاجتماعي يهدف إلى جعل «الجميع سعداء، سعداء، سعداء. والكلّ يشارك»، كما أعلن بيت اللامعقول. وقد زكّت الجريدة المحلية لعبة عجلة الفرح (Joy Wheel) باعتبارها موحِّدًا اجتماعيًّا عظيمًا: «لا يستطيع أحدٌ أن يبقي على مظهر الترفّع على عجلة الفرح، ولهذا فنحن ننصح بها كعلاجٍ للمغترّين بأنفسهم». لكنّ الدعوة إلى الحداثة صارت هي الشكل السائد من «صياح الباعة».



شكل 2.9 شاطئ المرح، عيد الفصح في العام 1913.

وكان ذلك أكثر وضوحًا في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، عندما بدأ شاطئ المرح في اكتساب الشكل الجماعي والهوية التي لا يزال يُعرف بها اليوم. فقد فصل أخيرًا توسيع الممشى الذي كان حتّى ذلك الحين ينتهي عند المدخل الشمالي شاطئَ المرح عن الشاطئ وجعل منهما منطقتين متمايزتين. وكان ذلك أيضًا هو الوقت الذي تمّ فيه تسوير شاطئ المرح. وربّما كان الأهمّ من ذلك هو أنّ شاطئ المرح أخذ يدفع منذ أواخر الثلاثينيات معماره نحو العصر الحديث بشكلٍ لا لبس فيه. ففي فترة الحرب العظمى، كانت معالمُ معماريةٌ رئيسةٌ عديدةٌ إمبراطوريّةً في مرجعيّاتها. وكان الكازينو الواقع عند المدخل الرئيس وتحفة الشاطئ المعمارية قد شُيّد في

العام 1913 على طراز قصرٍ هندي، وعكس كثيرٌ من الألعاب ذلك التوجّه بتقليد مختلف المراكز الاستعمارية الأخرى للإمبراطورية. أمّا الآن، فقد زالت هذه المواضيع الشرقية والمزخرفة والغريبة. وكلّف ليونارد طومسون (Leonard Thompson)، صهرُ وليام جورج بِين، وكان مدير شاطئ المرح وقتها، جوزيف إمبرتون (Joseph Emberton)، أحد المهندس المعماريين الحداثيين المعروفين، بإعادة تصميم شاطئ المرح كلّه بطرازٍ موحّد، فأصبح الكازينو مبنًى أبيض نظيفًا مع خطوطٍ ناعمةٍ ومن دون زخرفة، فظهر بمظهرٍ وظيفي تمامًا. وأُعيد بناء بيت المرح ـالذي خَلَف بيت اللامعقول الخشبي ـ بالخرسانة المسلّحة ليتناسق مع الكازينو الجديد. كما حلّ **الغراند ناشيونال** (The Grand National)(*)، المبنيّ بالطراز عينه، محلّ قطار المناظر الطبيعية. وحتّى المصغّرات المعمارية تمّ تحديثها. فتمّت إعادة تصميم الديكور الداخلي لكهوف النهر بالأسلوب التكعيبي، وكذلك تمّت إعادة تصميم الحيوانات في سفينة نوح بانحناءاتٍ بارزة مِمّا أعطاها مظهرًا مستقبليًّا، فكان ذلك تحديثًا غريبًا للماضي! وبحلول نهاية الثلاثينيات، أخذ شاطئ المرح منظرًا حديثًا تمامًا. واتّخذ معمار المرح فيه مظهرًا مبسّطًا ووظيفيًّا. وتمّت تغطية الرمل بالأسفلت، وحينها قال ليونارد طومسون «إذا كنت تستطيع رؤية مساحة قدمٍ من الأسفلت في شهر أغسطس، فاعرف أنّنا لم نقم بعملنا جيّدًا». ولو علّق موقفيّو (situationists) العام 1968 على ذلك لقالوا بأنّه بحلول

(*) غراند ناشيونال: زحلوقة بسكّةٍ مزدوجة المسار.

نهاية الثلاثينيات، تمكّن شاطئ المرح من دفن الشاطئ تحت الأسفلت (*la plage sous les pavés*)(*).

ومنذ الثلاثينيات، تمّ تجديد الحداثة المعمارية لشاطئ المرح من وقتٍ لآخر، ففي الخمسينيات، كُلّف جاك رادكليف (Jack Radcliffe)، مصمّم مهرجان بريطانيا للعام 1951، بإعطاء الشاطئ مظهرًا جديدًا، وتمّ ذلك إلى حدٍّ كبيرٍ عن طريق التركيب الفوقي لمناظر الجاز الأميركي والطبقات البرّاقة على الواجهات البيضاء النظيفة التي صمّمها إمبرتون. وفي الستينيات، كانت معظم الألعاب الجديدة مدينةً في تصميمها للابتكارات الرائدة في المعارض والمهرجانات العالمية. ولم يكن ذلك إلا اتّباعًا لنمطٍ عريقٍ من التنمية في بلاكبول بشكل عامّ، فالبرج تمّ تصميمه على غرار برج إيفل الذي شُيّد لمعرض باريس في العام 1889، واستند تصميم الدولاب الدوّار العملاق الذي ملأ سماء الحديقة الشتوية بين العامين 1896 و1928 إلى نموذج الدولاب الذي صُمّم لمعرض الشرق في حي إيرلز كورت (Earl's Court) في العام 1895، والذي صُمّم بدوره على غرار أوّل دولابٍ دوّارٍ عُرض في المهرجان الدولي في شيكاغو في العام 1893. وعلى هذا المثال استوحي تصميم الكرسي- المصعد (1961) من ذلك الذي استُخدم في المعرض الدولي للعام 1958، واستندت الدوّامة- الفلكية (1969) إلى تصميم الجناح الأميركي في إكسبو 67 في مونتريال، وكان البرج الفضائي (1975) نسخةً

(*) ورد التعبير بالفرنسية، وهو يلمّح إلى أحد شعارات الحراك الاجتماعي والعمالي الفرنسي في العام 1968 والذي كانت له انعكاساتٌ في أرجاء أوروبا.

مصغّرةً عن مثيلٍ له في معرض في لوزان (Lausanne) في مطلع السبعينيات. ومنذ ذلك الحين، استجلب شاطئ المرح سلسلةً من الألعاب المستمدّة من حدائق الملاهي الأميركية، ظلّ كثيرٌ منها يحمل إشاراتٍ مستقبلية، مثل الأفعوانية المسماة بالدوّارة في العام 1979، وطوكايدو إكسبرس (Tokaydo Express) ومركبة إنتربرايس (Starship Entreprise) في العام 1980.

شاطئ المرح ومدينة بلاكبول

لقد ذكرت سابقًا أن شاطئ المرح هو إلى حدٍّ ما منفصلٌ عن بلاكبول. وخلافًا لمجمّعات المرح الواقعة في وسط المدينة (البرج، الميل الذهبي، والأرصفة البحرية- التي تُرحّب بالمارّة وتعتمد على الاستهلاك اللحظي، فإنّ شاطئ المرح مكانٌ لا بدّ أن يُقصد بحدّ ذاته، مرّةً واحدةً أو مرّتين في العطلة ربّما، في زيارةٍ تُعدّ بمثابة مناسبةٍ خاصّةٍ لأنّه يقدّم شيئًا مختلفًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ ذلك «الشيء المختلف» لا يتمايز في الواقع عن بلاكبول، بل هو تكثيفٌ لبلاكبول ومجازٌ للصورة التي شُيّدت في الأذهان عنها.

منذ أيّام شاطئ المرح الأولى باعتباره منتجعًا يطلّ على البحر، كان التقدّم هو شعار بلاكبول الذي يتكرّر مرارًا في منشوراته الدعائية. وكان ذلك تعبيرًا محلّيًا خاصًّا بمقاطعة لانكشاير، وهو نوعٌ من تتويجٍ لفخر لانكشاير في الفترة التي كانت تزعم فيها بأنّها ورشة العالم. فإذا كانت مانشستر اعتادت ادّعاء أنّ ما تفكّر فيه اليوم تنفّذه لندن في اليوم التالي ويسمع به العالم بعد يومٍ من ذلك، فقد كانت دعوى

بلاكبول تتمثّل في أنّها متقدّمةٌ خطوةً إلى الأمام عن مانشستر. ولم تكن تلك دعوى عقيمة، فقد كان لبلاكبول عددٌ جيّدٌ من «المراكز الأولى» التي تُحسب لها، فعلى سبيل المثال، كانت أوّلَ مدينةٍ في بريطانيا تركّب الإنارة الكهربائية في الشوارع (1879)، وأوّل مدينةٍ في العالم تدشّن سكّة قطار كهربائي دائمةً في شوارعها (1885). وعلاوةً على ذلك، فقد كانت جميع إنجازاتها نتاج رأس مالٍ شمالي ورأسماليين شماليين. وجاءت جميع الاستثمارات التي غذّت تطوير بلاكبول تقريبًا من رجال الأعمال المحلّيين، من المجلس البلدي أو من جماعات رجال الأعمال في هاليفاكس ومانشستر. ولم يكن للندن العاصمة مكانٌ هنا إلّا في الستينيات، عندما أصبحت معظم المجمّعات الترفيهية في المدينة تُدار من شركتين هما ما تسمّى الآن ترست هاوس فورت (Trust House Forte) (وهي تدير الأرصفة البحرية الثلاثة) و«إي أم آي» (EMI) (وهي تدير البرج، وحدائق الشتاء، والمسرح الكبير وجزءًا من الميل الذهبي). لقد كانت بلاكبول من الأمثلة الساطعة على قوّة رأس المال الشمالي وحيويته، حيث قدّمت لعمّال الشمال الصناعي مكانًا في طليعة التنمية البشرية في وقت فراغهم، مماثلًا لذلكِ الذي شيّدته لهم إيديولوجية التقدّم في أماكن عملهم. وكان ما يفاخر به شاطئ المرح هو أنّه ببساطةٍ تاج التقدّم، فما أنجزه بالأمس تفكّر بقيّة بلاكبول في كيفية تحقيقه إلى اليوم، وأنّ كلّ ذلك نتاج رأس المال المحلّي أيضًا!

ليس هنالك شكٌّ في أنّ كلّ ذلك كان هو الهدف المعلَن لإدارة شاطئ المرح. ويبدو أنّها نظرت إلى الشاطئ دائمًا بوصفه رأس الحربة

في بلاكبول، وأنّ له اهتماماته المتميّزة التي لا تتماشى بالضرورة مع اهتمامات البلدة كُلّها. واستطاعت شركة شاطئ المرح في أيّامها الأولى أن تحصل على امتيازاتٍ قوّيةٍ من المجلس البلدي للمدينة، فعلى سبيل المثال، عندما وافقت الشركة على تمديد الممشى إلى مسافةٍ أبعد من مدخل الشاطئ الشمالي، فإنّها استطاعت أن تشترط على المجلس البلدي النصّ على عدم السماح ببناء أيّ مواقع للتسلية والترفيه خارج حدودها الجنوبية لمدّة خمسة عشر عامًا. ولكن إذا كان شاطئ المرح يتنافس بدرجةٍ ما مع بقيّة البلدة، فإنّه قد تمايز عنها بمجرّد ادّعائه بأنّه بلاكبوليٌّ إلى أقصى درجة، وبأنّه بلاكبوليٌّ أكثر من بلاكبول نفسها. فكما أنّ للمدينة برجها، فلشاطئ المرح برجه الخاصّ أيضًا، وهو ليس برجًا حديديًّا قديمًا صدئًا لا تصعده وتهبط منه إلّا بمصعدٍ من طرازٍ قديم، وتمشي على نحوٍ دائري عندما تصل إلى أعلاه، بل هو برجٌ حديثٌ جدًّا ويستخدم أحدث التقنيات، وهو «ينفّذ عنك الرؤية عبر التفافه حول عموده النحيل». والبرج الفضائي، في وضعه بشكلٍ استفزازي في الواجهة الأمامية لشاطئ المرح، يجعل برج بلاكبول يبدو عتيقًا، كأنّه من بقايا التكنولوجيا التي عفا عليها الزمن. الانتقال من مركز المدينة إلى شاطئ المرح هو انتقالٌ عبر الزمن، حيث تنتقل إلى نسخةٍ محدّثةٍ ومبالَغٍ فيها للمكان الذي بدأتَ منه رحلتك. فالمركز الإيديولوجي لبلاكبول لا يقع في وسط المدينة ولكن في الشاطئ الجنوبي، في شاطئ المرح حيث لا وجود لفضائح تحرج تطلّعات المدينة إلى التقدّم والحداثة. وكما قال لي مرّةً أحد مدراء الشاطئ، «إنّ شاطئ المرح هو بلاكبول».

محلّ المُتَع

وفقًا لليونارد طومسون، فإن «شاطئ المرح يوفّر مزيجًا من الإثارات ومشاهد الفرجة وعددًا لا يحصى من الأنشطة، مرتّبةً بحيث تحقّق تلك العملية المعروفة باسم فصل الجمهور عن نقوده بألطف ما يمكن». والشاطئ ناجحٌ في هذا الصدد بشكلٍ مذهل، فهو يجذب أكثر من ثمانية ملايين زائر سنويًا. وظلّ مربحًا باستمرارٍ إلى درجة أنّ الشركة الأصلية لا تزال في أيدي القطاع الخاصّ حيث تُشغَّل كمنشأةٍ عائليةٍ يديرها حفيد أحد المؤسّسين. ونظرًا إلى حجم شاطئ المرح والتكاليف الرأسمالية الكبيرة التي تطلّبها تطويره، بالإضافة إلى حقيقة أنّ الشركة تمتلك أيضًا حديقة ملاهٍ في بلدة موركامب (Morecambe) المجاورة، فإنّ توفير المتعة في بلاكبول يبدو مجزيًا جدًّا ويدرّ ربحًا وفيرًا. فبينما لا تملك معظم حدائق الملاهي إلّا واحدةً أو اثنتين فقط من الأفعوانيات، يتباهى شاطئ المرح بامتلاكه أربعًا منها جنبًا إلى جنبٍ، مع حوالى سبعين من الألعاب أو التسالي الكبيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فهنالك كثيرٌ من الأكشاك الجانبية المعتادة، وعدّة رواقاتٍ كبيرةٍ للتسلية، وقبّةٌ للتزلّج على الجليد ومجمّع ترفيهٍ مسقوفٌ ضخمٌ يضمّ حاناتٍ عديدةً ومطاعم ومسرحًا للعروض التي تقام كلّ ليلة.

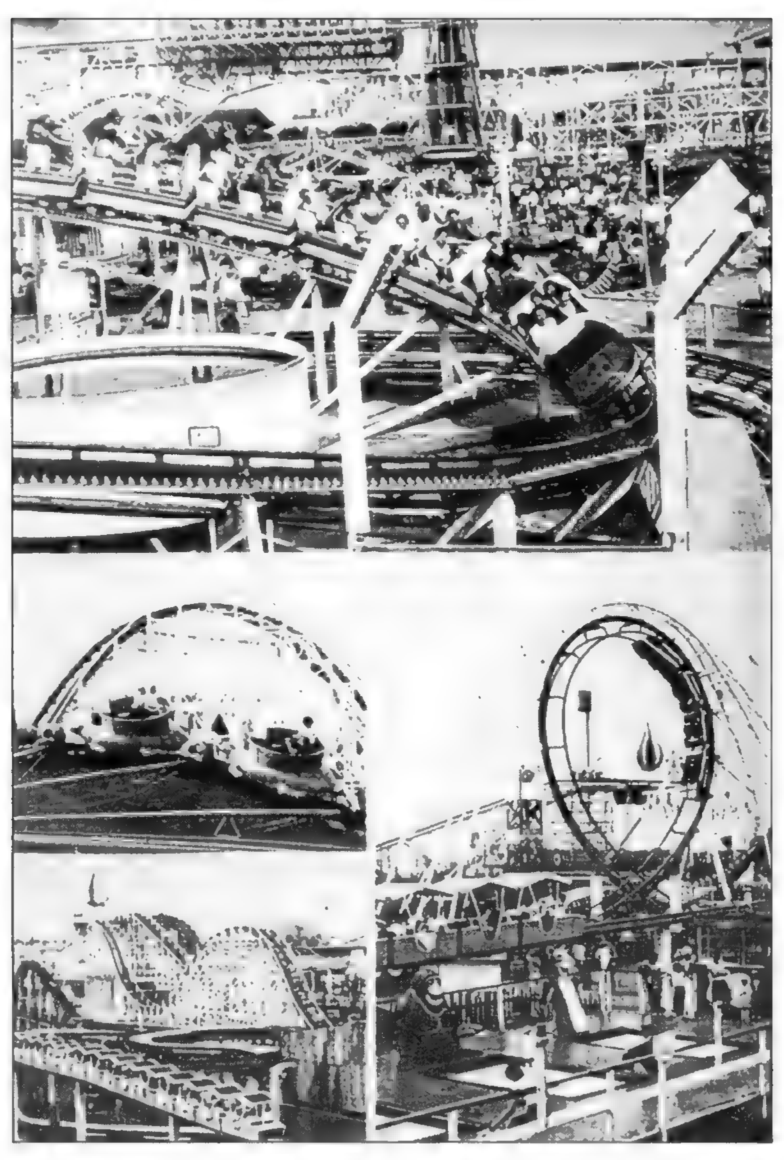
إلّا أنّ أكثر ما يثير الإعجاب في شاطئ المرح هو التنوّع الهائل من الإثارة والطوفان ووسائل الترفيه التي يحتويها. ومن الناحية النظرية، فإنّ هذا يمثّل مشكلةً بشكلٍ ما، لأنّه لن يكون من الصعب بقليلٍ من الخيال أن يجد المرء في الشاطئ تأكيدًا عمليًا لأيّ نظريةٍ

للمتعة يـودّ الاستناد لها. فهل كـان ذلـك المهرّج الضاحك أبـدًا أمام بيت المرح شهادةً على جيشان الحيّز السيميائي (semiotic chora) الـذي تكلّمت عنه جوليا كريستيفا (Kristeva)؟ وهل كانت قاعة المرايا ـأو «ألفُ مشكلةٍ ومشكلة» كما أُطلق عليها في شاطئ المرحـ تُبرز بوقاحةٍ إزعاجًا وتصديعًا مباشرًا للهويّة الذاتية، وهذا قد يغري اللاكاني (Lacanian)(*) الغافل بالوقوع في مطبّ التمادي في فائضٍ من التنظير وليد اللحظة؟ وعلى الرغم من ذلك، فقد كان شاطئ المرح في الغالب يخاطب الجسد، بل يعتدي عليه، معلِّقًا القوانين الفيزيائية التي تقيّد حركته في العادة، ومخالِفًا القواعد الاجتماعية التي تنظم سلوكه، وعاكسًا العلاقات المعتادة بين الجسد والآلة بحيث يدرج بشكلٍ عامٍّ الجسد في علاقاتٍ مغايرةٍ لتلك التي يدخل فيها عادةً في الحياة اليومية. وعلى الرغم من ذلك، فمن المهمّ أيضًا أن نؤكّد بنية الإحالة الذاتية لشاطئ المرح، فهنالك حضورٌ قويٌّ لـ«التناصّ» الذي يسود بين مكوّنات الشاطئ من حيث إنّ كثيرًا من الألعاب المختلفة تُلمّح للمُتع المتاحة في الألعاب الأخرى، سواءٌ كان ذلك عن طريق محاكاة عناصرها أم قلبها أم إعادة تركيبها. وهكذا يُزجّ بالباحث عن المرح وهو يتنقل بين لعبةٍ وأخرى في شبكةٍ من الإحالات إلى الألعاب الأخرى، تشير بمجموعها إلى شاطئ المرح بشكل عامّ في نهاية المطاف.

يمكن إلى حدٍّ ما تقسيم الألعاب والفعاليّات الرئيسة في شاطئ المرح إلى خمس فئات، على الرغم من أنّ ألعابًا معينةً قد تتداخل

(*) نسبةً إلى عالِم التحليل النفسي جاك لاكان.

في أكثر من فئة، فأكبر فئةٍ تتكوّن من «ألعاب الإثـارة» الكبيرة في الهواء الطلق: السكّة الأفعوانية، والغراند ناشيونال، واللعبة الدوّارة، ومضمار سباق الحواجز، وقناة المياه (Log Flumes)، وزحلوقة الدبّ الأكبر (Big Dipper)... إلخ (انظر الشكل 3.9). ولا تمثّل تلك الألعاب عوامل الجذب الرئيسة لشاطئ المرح فحسب، بل إنّها تعمل أيضًا بمثابة مركزٍ لنظام متعته، وهي التي يتمّ التلميح إليها باستمرارٍ في كل الألعاب الأخرى، في الوقت الذي لا تشير هي في المقابل إلى أيّ ألعابٍ غيرها، والمتع التي توفّرها الألعاب الكبيرة معقّدةٌ ومتنوّعة، ففي بعض الحالات، يكون الدافع المهيمن تحرير الجسد من القيود العادية وتعريضه لأحاسيس غير قابلةٍ للتحقيق بغير ذلك. فاللعبة الدوّارة، والمركبة الفضائية (وهي مثل الدولاب الدوّار، باستثناء أنّ الراكب يُوضع داخل الدولاب، ويسافر رأسًا على عقب)، والدوّامة (Astro Swirl) (التي تستند في تصميمها إلى معدّات التدريب على الطرد المركزي التي يستخدمها روّاد الفضاء الأميركيون)، كلّها تتحدّى قوانين الجاذبية. وقد يكمن جزءٌ من جاذبية هذه الألعاب ـفي عَتقها الجسد من أجل المتعة بدلًا من تسخيره للعملـ في كونها تعكس العلاقات الاعتيادية السائدة بين الناس والآلات في السياق الصناعي. وبشكلٍ أكثر عمومية، فإنّ ألعاب التشويق تؤدّي إلى الإثارة الممتعة من خلال خلق توتّرٍ بين الخطورة والأمان واللعب على هذا التوتّر، تُستثمَر الطاقات النفسية في وضع الجسد في الخطر بشكلٍ متعمَّد ـوتعويض ذلك جزئيًّا عن طريق إجراءات السلامة (ويوضع الإيمان بالتكنولوجيا على المحكّ هنا)ـ



الشكل 3.9 الألعاب الأفعوانية، بلاكبول

ثمّ يفرَج عنها بشكلٍ ممتعٍ في نهاية الرحلة. والطابع العلني لهذه الألعاب يضيف إلى هذه المتعة من التوتّر ثمّ تلاشيه. العتبات مهمّةٌ هنا، فعندما تدفع ثمن تذكرة الدخول، تكون قد وضعت نفسك في التزام- ولا مجال للرجوع إلّا من خلال التهكّم عليك بتشبيهك «بالدجاجة»(*). ولذلك، فإنّ التشويق النفسي الناجم عن الخطر الجسدي يتكثّف بمتع التباهي بالشجاعة، من خلال العرض العلني لمجابهة الخوف.

إنّ المتع التي تتيحها ألعاب الإثارة تختلف تبعًا لما إذا كانت موجّهةً إلى مجموعاتٍ صغيرةٍ أم لتجمّعاتٍ كبيرة، فمعظم الألعاب هي للأزواج- كل اثنين في عربة، وتستهدف ألعابٌ أخرى مجموعاتٍ من أربعة أو خمسة أشخاص- مثل لعبة البكرة. إنّ لعبةً مثل الأفعوانية هي للأزواج ضمن مجموعاتٍ أكبر. وتتضمّن لعبتان عنصر المنافسة: الغراند ناشيونال («لعبة الزحلوقة الوحيدة في أوروبا ذات السكّة المزدوجة المسار»)، ومضمار سباق الحواجز. في حالة الغراند ناشيونال، تتنافس المجموعات بعضها مع بعض بعكس المسابقات الفردية التي تتيحها أروقة الألعاب. إلا أنّها تماثلها في كونها ألعابًا تنافسيةً تساوي بين المتنافسين في مقابل الآلة. إنّ نتائج السباق هي عرضيةٌ تمامًا، ولا يمكن أن تتأثّر بالمشاركين، ولا تترتّب عليها نتيجةٌ إلّا بشكلٍ لحظي. وأخيرًا، هناك لعبة تايدل ويف- وهي أرجوحةٌ ميكانيكيةٌ كبيرةٌ تتّسع لعشرات الأشخاص في وقتٍ واحد، تستهدف كتلةً غير متمايزةٍ تتشكّل، مثلما يمكن أن يقول الرومانسيون، على

(*) وهي تعني نعت المتراجع بالجبن.

هيئة «جسدٍ من الناس» يتأرجح في انسجام تامّ (swinging in unison)(*). هذا الدافع لدى المجموعات سمةٌ مميّزةٌ لشاطئ المرح بالإجمال، وهي ما يميّزه أيضًا عن الأرصفة البحرية والمماشي، فلا مكان فيه للمنفرد، وبالأخصّ للمتسكّع المتمهّل، فالمتع هنا لا تكون متعًا إلّا إذا تمّ الاشتراك فيها من مجموعةٍ، أو كحدٍّ أدنى من ثنائي، وهو ما يمثّل الحدّ الأدنى لـ«وحدة المتعة». فأن تذهب إلى هناك وحيدًا يعني أنّك تأتي بأمرٍ مستغرب، وتذكير أخرق بفرديتك في عالمٍ لا يخاطب ولا يحترم ـ فيما عدا في أروقة الألعاب ـ إلّا الهويّات المتعدّدة.

أمّا الألعاب المغلقة، فهي توفّر نوعين رئيسيين من المتعة، فهنالك متع النظر التي يوفّرها الانتقال المتخيّل إلى عوالم أخرى: عوالم غرائبية، وبعيدة، ورائعة، وعجيبة، فألعاب **منجم الذهب** (The Goldmine)، و**أليس في بلاد العجائب** (على طريقة والت ديزني) وكهوف النهر (وهي رحلةٌ بالقارب عبر المشاهد الغرائبية من كلّ ثقافات العالم) هي أوضح الأمثلة هنا، وبخاصّةٍ اللعبة الأخيرة، في ادّعائها أنّها تقدّم للجمهور مناظر عامّة لم يكن ليتأتّى لهم مشاهدتها أبدًا. وتوّج جيفري طومسون، المدير الحالي لشاطئ المرح، هذه الادّعاءات عندما قال لصحيفةٍ محلّيةٍ بعد الانتهاء من بناء نسخةٍ طبق الأصل لمعابد أنكور وات (Angkor Wat) في كمبوديا: «إنّ المعابد لم تعد قابلةً للزيارة والنظر إليها من الغربيين منذ أن سيطر الخمير الحمر على كمبوديا، لذلك يمكن أن نقول إنّنا نقدّم للناس فرصةً

(*) يستفيد المؤلف هنا من دلالات مفردة (Swinging) التي توحي بالإضافة إلى التأرجح، بالحياة الطروبة أو العابثة.

فريدةً تمكّنهم من الاطّلاع عليها» (Blackpool Evening Gazette, 21 March 1977). كما تعمل بعض الألعاب بوصفها سردياتٍ مختصرة، تحاكي التوتّرات التي تنتجها الأعمال الأدبية والفنية الرائجة. وقطار الأشباح أوضح مثالٍ هنا، فهو رحلةٌ عبر عالمٍ مغلقٍ، حيث تواجه اللاعب كلّ الأهوال الوهمية التي يمكن أن يواجهها المرء في روايةٍ قوطيةٍ أو في فيلم رعب قبل أن يصل ثانيةً إلى النور. وهنا أيضًا ـكما هو الحال مع ألعاب الإثارةـ العتبات مهمّة، فعندما تجتاز عتبةً معينة ليس بإمكانك العودة إلى ما قبلها، ولكن كما هو الحال في قاعة المرايا، تكون النفس ـوليس الجسدـ هي التي تستهدَف (ولو بشكلٍ غزلي) بالمؤثّرات الصادمة.

ويستخدم عددٌ من الفعاليات المسقوفة ذات المسارات، مثل سفينة نوح والفندق المسكون، اختراعاتٍ ميكانيكيةً لتعريض الجسد لأخطارٍ غير متوقّعة (الأرضيات المتحرّكة) وإهاناتٍ طقوسية (هبوب رياحٍ ترفع تنانير النساء). ويستحقّ بيت المرح أن يُذكر بشكلٍ خاصٍّ هنا، لأنّه يقلب العلاقات المعتادة بين الجسد والآلات في شاطئ المرح، ففي معظم ألعاب الإثارة، يتمّ تسليم الجسد إلى الآلات التي تحرّره من المحدودية الاعتيادية. أمّا في بيت المرح، فإنّ الجسد يتنافس مع الآلات، ويحاول التغلّب عليها، ولكنه يصطدم قسرًا بمحدوديته. ويتضمّن معظم أنشطتها محاولة التغلّب على الأجهزة الميكانيكية المختلفة: المشي من خلال أسطوانةٍ تدور، أو محاولة البقاء في وسط عجلةٍ دوارة، أو الزحف إلى وسط وعاء الطرد المركزي، أو التسلّق المستحيل لمنحدراتٍ زلقة... إنّ حسّ عبور

تلك العتبة في بيت المرح قويٌّ جدًّا، فقبل وصولك منطقة الترفيه الرئيسة، يتمّ تعريض جسدك إلى عددٍ من الهجومات الطقوسية، فتتلقّى وابلًا من قناني البولنج، وتتحرّك الأرض تحت قدميك، ويجب عليك عبور سلسلةٍ من الأقراص الدوّارة. وهذه العقبات هي أيضًا علامةٌ تفصل بين بيت المرح وبقية شاطئ المرح ـ علامةٌ لعكس العلاقة بين الجسد والآلة، وتنبيهٌ إلى أنّ الآلة تُعارض الجسد في بيت المرح بدل أن تساعده أو تنقله، وبأنّ الجسد يجب أن يقاوم الآلة ويصارع ضدّها بدلًا من تسليم نفسه إليها.

وتوجد هنالك درجةٌ من التناصّ الذي يميز أيضًا العروض السينمائية الجديدة التي تُعرَض على شاشاتٍ جديدةٍ نصف دائرية بعرض 180 درجة، مثل **رحلة إلى الفضاء** وسينما **يو. إس. آي.** (Cinema USA). وتذكّر هذه العروض بألعاب التشويق بطريقتين متناقضتين إلى حدٍّ ما، ففي حين أنّ ألعاب التشويق تأخذ الجسد الثابت عادةً وترمي به في الفضاء، فإنّ هذه العروض ترمي بالرؤية عبر الفضاء في حين يظلّ الجسد ثابتًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ العروض السينمائية تتنافس أيضًا مع ألعاب التشويق بادّعاء أنّها تتفوّق على تلك الألعاب في الحداثة، وذلك بإعادة إنتاج كلّ الإثارة والحماسة المتحصّلين من ركوب الألعاب الكبيرة عن طريق تكنولوجيا أكثر تقدّمًا، وأكثر بساطةً وأمانًا. أما سينما **يو. إس. آي.** المندسّة تحت لعبة الأفعوانية الدوارة، والتي تعرض فيلمًا عن أكبر لعبةٍ أفعوانيةٍ في أميركا، فتبدو كأنّها تعلن عن أنّ اللعبة الأفعوانية صارت قديمة فلم تعد إلا كتلةً من الآلات غير الضرورية. كما أنّ

كسر القواعد واضحٌ أيضًا في وضع الأنشطة المألوفة في سياقاتٍ جديدة. وينطبق هذا بشكلٍ خاصٍّ على مختلف ألعاب التحكّم الذاتي ـ سيارات الارتطام الكهربائية، وسيارات السباق، وعربات المستنقعات، والزوارق السريعة. ومن الواضح أنّ سيارات الارتطام الكهربائية في هدفها لضرب السيارات الأخرى بدلًا من تجنّبها تعكس القواعد المعتادة في القيادة. وبشكلٍ أكثر عموميةً، فإنّه يتمّ هنا تعليق توقّعاتنا العادية لعملية النقل، حيث يُقدّم الانتقال باعتباره متعةً مكتفيةً ذاتيًّا ومفرغةً وظيفيًّا، بدل أن يكون وسيلةً للوصول إلى النقطة ب بالانطلاق من النقطة أ. كما يمكنك التنقّل بوسائل النقل الممكنة كافّة: «يمكنك السفر برًّا أو بحرًا أو جوًّا عندما تأتي إلى شاطئ المرح في بلاكبول: برًّا على متن قطار شاطئ المرح، وبحرًا عبر طوّافات توم سوير، وجوًّا بالقطار ذي السكّة الواحدة مسافة ميلٍ واحدٍ أو بالعربة السلكية (Cableway)». ولكنّ هذا ينطبق أيضًا على مختلف شبكات النقل داخل الموقع ـ وهي سمةٌ مميّزةٌ بشكلٍ ملحوظٍ لشاطئ المرح. فيمكنك التنقّل عبر شاطئ المرح وحوله على خط سكّة حديدٍ ضيّقة، أو عبره وفوقه عن طريق السكّة الواحدة، وفوقه بالعربة السلكية، ويمكنك عمل مسح جوّي على الموقع بأكمله من على قمّة البرج الفضائي. وبهذه الطرق، فإنّ شاطئ المرح يقدّم نفسه إلى أنظار المتفرّج العابر بصفته موقعًا للمتع.

وأخيرًا، فإنّ بنية المرجعية الذاتية لنظام المرح الفاعل في شاطئ المرح تظهر بشكلٍ واضحٍ في مصغّرات كثيرٍ من الألعاب الرئيسة، فلعبة الفأر البرّي هي نموذجٌ مصغّرٌ للعبةٍ مثل القطار الأفعواني،

وبشكلٍ أعمّ، فهنالك مصغّراتٌ لسيارات الارتطام الكهربائية، وسيارات السباق، والزوارق السريعة، وهي مركباتٌ صغيرةٌ يتمّ التحكّم بها إلكترونيًّا، بحيث يعطي المستخدم سيطرةً كاملةً على الآلة بشكلٍ يتمايز عن تسليم جسده إليها كما في ألعاب التشويق، أو عن الصراع معها كما في بيت المرح.

عالمٌ مقلوبٌ رأسًا على عقب؟

بالنظر إلى الدرجة التي تُعلّق بها في شاطئ المرح أو تُقلب القواعد والقيود التي تُحدِق عادةً بالجسد، فإنّه قد يكون من المغري مقارنة أوجه التشابه بين شاطئ المرح وعالم الكرنفال، والنظر إليه بصفته «عالمًا مقلوبًا رأسًا على عقب». وقد علّق توم هاريسون على الارتباك العامّ والمتفشّي في التصنيفات في بلاكبول، والتي تذكّر مباشرةً بعالم الكرنفال:

> نجد أنّ موضوعات البرّ والبحر، والشرق والغرب، متشابكةٌ بشكلٍ معقد. فعلى الرمال يوجد كشكٌ على شكل إبريق شاي ضخمٍ يقدّم المرطّبات، بينما لا يشير اسم الشاطئ المركزي إلّا إلى خليطٍ من عروض المرح في حفلة التخرّج، أمّا اسم شاطئ المرح، فهو يشير إلى مهرجان ويمبلي الذي يشعّ دومًا بالبياض وأشار إليه إمبرتون... فسيارات الاقتحام هي سفنٌ بريّة. وفوق منطقة المرح على أبراج أولمبيا منارةٌ مزيّفة.
>
> (Harrison, 1938: 393)

وليس من الصعب العثور في شاطئ المرح على تلميحاتٍ مباشرةٍ لعالم الكرنفال. فتعطي التماثيل الدوّارة الواقعة أمام بيت

المرح، وهي تماثيل نصفيةٌ تدور بحيث يظهر وجهٌ مختلفٌ اعتمادًا على كونها في الاتّجاه الطبيعي أو مقلوبة رأسًا على عقب ـ على رغم أنّه من المستحيل تحديد أيّها هو المقلوب ـ إشارةً واضحةً إلى جانبٍ من جوانب الكرنفال بوصفه «عالمًا مقلوبًا رأسًا على عقب». وبالمثل، فإنّ الخلط المتكرّر والمربك للتصنيفات يؤدّي إلى تذويبٍ للمتضادّات بشكلٍ يشبه ما يحدث في المهرجان، والتجاور الأكثر وضوحًا هنا هو بين المهرّج الضاحك أمام بيت المرح وهو سيّد المرح، وبين الرأس الضاحك للموت الذي يتصدّر مقدّمة قطار الأشباح في وسط الحديقة تقريبًا (وهو يحوي بحدّ ذاته دمجًا بين المتعارضات وتذويبًا لها: الحياة تضحك من الموت، والموت يسخر من الحياة). وهنالك كثيرٌ من التلميحات لعالم العجائب (لعبة أليس، وشخصية غوليفر(*) العملاقة التي تدعم السكّة الأحادية) التي تنتمي إلى التقليد الذي سمّاه الناقد الأدبي السوفياتي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) «الأدب الكرنفالي»، وبالتالي، فهي تشكّل تضمينًا لتجاوزات الكرنفال في سياق موروث الأدب الهدّام (subversive literary tradition) (Bakhtin, 1973).

ولكن على رغم أنّ مثل هذه الصلات لا يمكن إنكارها، إلّا أنّ ربطها بشكلٍ زائدٍ عن اللزوم أو الاقتصار على رؤية ظاهرها في تأويل شاطئ المرح باعتباره استباقًا لمدينة المتعة الشعبية الفاضلة، كما تصوّر باختين الكرنفال، سيكون أمرًا مضلّلًا. وفي الواقع، فكما أشار

(*) إشارة لشخصية غوليفر في رواية جوناثان سويفت **رحلات غوليفر**، ويظهر فيها غوليفر عملاقًا وسط الأقزام، ثم قزمًا وسط العمالقة.

تيري إيغلتون، كانت لطوباوية باختين الشعبوية محدوديتها حتّى فيما يتعلّق بالكرنفال:

> فالكرنفال على الرغم من كلّ شيء هو أمرٌ مرخّصٌ بكلّ معنى الكلمة، سُمح له بأن يكون مسرحًا لتمزيق الهيمنة، وتنفيسًا شعبيًّا قابلًا للاحتواء، فهو مزعجٌ ولكن غير فعّالٍ نسبيًّا مثل عملٍ فنّي ثوري... فالقهقهة في المهرجان هي أمرٌ جامعٌ بقدر ما هو تحريريّ، رفعٌ للمحظورات التي تثير الانزعاج سياسيًّا بقدر ما هو تمزيقي. وفي الواقع، فمن وجهة نظرٍ معيّنة، يمكن أن يبدو المهرجان كمثالٍ ساطعٍ على التواطؤ المتبادل بين القانون والتحرّر، وبين السلطة والرغبة، وهو موضوعٌ صار الثيمة المهيمنة في التشاؤمية ما بعد الماركسية المعاصرة.
>
> (Eagleton, 1981: 148)

وحتّى بقبول هذه المحدودية، فإنّ الإشادة الشعبوية بشاطئ المرح تعكس سوء فهمٍ خطيرٍ لموقف باختين، فبالنسبة إلى باختين، لم يكن كرنفال الفترة المتأخّرة من العصور الوسطى مجرّد مهرجانٍ للتجاوزات، بل كان يتميّز بأنّه لم يكن قلبًا للقواعد اليومية والسلوك فحسب، ولكن للنظام الرمزيّ المهيمن أيضًا. وكما بيّنت دراسته لرابليه (Rabelais)، فقد كان الكرنفال مهرجانًا **لإلغاء التتويج** يُحطّ فيه من قدر الدوالّ المحورية للفكر القروسطي بشكلٍ فاضحٍ وقذرٍ غالبًا، ويُهوى به من السماء إلى الأرض، ويداس عليه ويلطّخ تحت أقدام الممارسات الشعبية ـ فضلًا عن معارضتها والتمرّد عليها من قبل «البطن الشعبية» للكرنفال في احتفالها الاستباقي

بعالمٍ من الملذّات المادّية (انظر: Bakhtin, 1968). وشاطئ المرح لا يشبه أيًا من ذلك ببساطة، ولا حتّى من بعيد. فالجسد قد يُقلب رأسًا على عقب، وقد يلقى به إلى هذا الجانب أو ذاك، ولكنّ النظام الرمزي المهيمن في شاطئ المرح لا يزال على حاله من القوّة والوضع «الصحيح» في ترميزه لهذه المتع من أجل الاستهلاك. ولم يكن الأمر كذلك دائمًا، إذ يتذكّر توم هاريسون أنّه كان هنالك أفرادٌ يمثّلون دور المدراء يتواجدون بشكلٍ دائمٍ على الأرض في شاطئ المرح، كما كان هنالك شرطيٌّ وهميٌّ داخلَ سيّارةٍ متوقّفةٍ على لعبة سيارات الاصطدام الكهربائية، ولكن تمّ التخلّي عنها لأنّه سرعان ما تمّ تحطيم التمثال، مِمّا قد يشير إلى كثيرٍ من الاحتمالات لما يمكن أن يبدو عليه «مهرجان الشعب»! أمّا خارج شاطئ المرح، فإنّه يمكن بسهولةٍ نسبيةٍ شراء ما يحطّ من النظام الرمزي المهيمن، ففي العام 1981، كان باعة الشوارع يعرضون ألواح تسديد السهام التي طُبعت عليها صورة الوجه الكامل لمارغريت تاتشر(*).

إلّا أنّ الأمر المهيمن داخل شاطئ المرح هو الثيمات الصارخة للحداثة والتقدّم. ولكنّ هذا لا يعني أنّها كانت هي الثيمات الوحيدة الفاعلة هناك، فقد ظهرت ثيماتٌ فرعيةٌ في بعض الألعاب والفعاليات الفردية- لا سيّما الإشارة إلى أكوانٍ أخرى، أو مواضٍ وهمية (حانة غازلايت Gaslight Bar المصمّمة بالديكور الإدواردي)، أو إلى عوالم السرديات الشعبية (مثل منجم الذهب، وصالون دايموند ليل، والمركبة الفضائية) أو إلى ما هو غرائبي (كهوف النهر). وعلى الرغم

(*) رئيسة وزراء بريطانيا للفترة بين العامين 1979 و1990.

من ذلك، وفي جميع تلك الحالات، فإنّ ما يُقدَّم هو آخريةٌ مُستوعبةٌ على شكل أسطورةٍ مُستعادةٍ ومُروّضة، أليس المنتجة من قِبَل والت ديزني، وغوليفر الوظيفي... وهلمّ جرًّا (من المؤكد أنّ أدورنو كان سيكون رفيقًا مفيدًا في شاطئ المرح، على الرغم من أنّه قد لا يكون مرحًا بما فيه الكفاية!). وما يجب التشديد عليه هنا هو التبعية المطلقة لمثل هذه الثيمات المتفرّعة لثيمة الحداثة المعبَّر عنها على مستوى الترحيب الجمعي الذي يطلقه شاطئ المرح لزوّاره.

ولا يرجع ذلك فحسب إلى التفوّق الكمّي لهذه الثيمة على الثيمات الأخرى. ولكنّه يرجع أيضًا لبنية «صياح الباعة» العاملة في الموقع. لشاطئ المرح مستويان في علاقاته الاقتصادية، فملكية كامل الموقع تعود إلى شركة شاطئ المرح المحدودة في بلاكبول، والتي تدير أيضًا كلّ ألعابه وفعّالياته الرئيسة، وكذلك المجمّعات الترفيهية المسقوفة فيه. وفي المقابل، فإنّ معظم الألعاب الأصغر والعروض الجانبية والأكشاك الصغيرة تُدار من قبل مشغّلين مستقلّين، أو «أصحاب امتيازاتٍ» يدفعون جزءًا من مدخولهم إلى الشركة في مقابل الحصول على الحقّ في التشغيل. ولهذا الاقتصاد المزدوج عواقب واضحةٌ على بنية «صياح الباعة»، فالأشكال التقليدية للبيع الهجومي بقيت فحسب في العروض الجانبية والأكشاك المشغَّلة بشكلٍ مستقلٍّ حيث تستمرّ علاقات التنافس. أمّا الألعاب والفعاليات الكبيرة، فيتمّ تشغيلها بشكلٍ متكاملٍ مع الألعاب الأخرى بدلًا من اعتبارها أعمالًا منفصلة. وتُشغّل من قبل موظّفين يرتدون زيًّا رسميًّا، وعلى مثال الطريقة المتّبعة في ديزني لاند، يتمّ تشجيع الزائر

على شراء دفاتر تذاكرٍ تتيح له الوصول إلى جميع الألعاب بدلًا من الدفع لكلّ لعبةٍ على حدة. وبالنظر إلى هذه العلاقات الاقتصادية، فإنّ «الترحيب» الجمعي، جلب الناس إلى شاطئ المرح، هو الأمر المهمّ. وعندما يصلون هناك، فليس مهمًّا كيف ينفقون أموالهم ما داموا ينفقونها. ونتيجةً لذلك، فإنّ عددًا قليلًا من الألعاب الفردية تحاول جذب الزبائن بقوة، فلا يوجد توجّهٌ إلى الجمهور في كلّ لعبة، بل يُكتب فحسب أمامها اسمها، وسعرها، وملاحظةٌ عن فئة التذاكر التي تنطبق عليها. ولهذا، فعبر «الترحيب» الجمعي لشاطئ المرح كُلِّهِ ـعبر معماره وأنظمة مخاطبته الجمهور وتباهيه بكونه الأكبر والأفضل والأجدّـ يتمّ وضع الفرد بصفته باحثًا عن المتعة تحت شعار الحداثة.

إلّا أنّ مثل هذه الاستدعاءات يمكن أن تُرفض أو تفاوض على الأقل. فمن السهل الحصول على انطباعٍ من جانبٍ واحدٍ عن شاطئ المرح من خلال التركيز فحسب على نظام المرح الذي تشكّله طبيعة ألعابه، وتموضع بعضها بالنسبة إلى بعض، والعلامات التي بموجبها يتمّ ترميزها للاستهلاك. ولكنّ شاطئ المرح ليس مجرّد موقعٍ للمرح، ولا مجرّد مجموعةٍ من المباني والألعاب المصمَّمة بصفتها هياكل غير مأهولة، فيوجد في العادة أناسٌ هناك أيضًا، وغالبًا في مجموعاتٍ من مختلف الأحجام والأشكال والطبائع، لها تواريخ وتقاليد وأغراض متباينة، فالذهاب إلى شاطئ المرح هو عادةً حدثٌ ثقافي، ولحظةٌ مميزةٌ في تاريخ المجموعة، سواءٌ كانت المجموعة مكوّنةً من زوجين، أو عائلةً، أو ناديًا شبابيًّا أو نزهة حي

أو رحلة عمل. وبعيدًا عن فرض «نظام المرح» على سلسلةٍ من أفرادٍ يُفسَّرون على أنّهم دمًى لتنظيم المجموعة، فإنّ مختلف المجموعات تستخدم شاطئ المرح وتتداوله بطرقٍ متباينةٍ وفقًا للعلاقات الثقافية والعمليات التي تميّز كلّ مجموعة. إنّ سياق المجموعة التي تذهب إلى شاطئ المرح، فضلًا عن توقيت الزيارة، يحدّد فارقًا في الطريقة التي يتمّ بها اختبار تلك الزيارة. فأن تذهب في النهار بصفتك أحد الوالدين، يعني أنّك تصبح وصيًّا على ابنك ذي الستة أعوام المتخوّف من ركوب لعبة الأفعوانية الدوّارة لتعليمه أنّ الرعب سرعان ما سيتلاشى من قلبه لتحلّ محلّه رباطة الجأش. أمّا أن تذهب إلى هناك ليلًا مع مجموعةٍ من الأصدقاء، فهو أمرٌ مختلفٌ تمامًا. إذ تكون المتع عندها أقلّ خلسةً ممّا كانت عليه في وضح النهار. ويتمّ ضغط الفضاء ـ من قبل الأشخاص الآخرين والظلام السائد ـ فتصبح للمتعة التأكيدية حافّةٌ مضافةٌ ترفض الظلام النافي للحياة وتستولي عليه، وهناك أصدقاء لتشجّعهم أو ليشجّعوك، لتتحدّاهم ويتحدّوك بدورهم. ويختلف الأمر لو ذهبت في «أسبوع غلاسكو» ـ وهو ليس بتفضيلي الشخصي ـ باعتبارك أولدهاميًّا(*) ـ اختلافًا تامًّا عمّا لو ذهبت في «أسبوع أولدهام».

بالنسبة إلى باختين، فإنّ الكرنفال كان قبل كلّ شيءٍ ممارسةً للشعب. وهي ممارسةٌ لم يكن لها شكلٌ مترسّب في البنى الثابتة والدائمة، بل شكلٌ نابضٌ ومتغيّر بالحياة، يعيش فحسب في مسرح الشارع العائد للشعب، فلو دخلت روح الكرنفال إلى شاطئ المرح

(*) نسبة إلى بلدة أولدهام (Oldham) الواقعة في شمال إنكلترا.

ـوهي تفعل أحيانًاـ، فهي تدخله من خلال الناس الذين كانوا ربّما يتنزّهون على الممشى بقبّعاتهم الضخمة، فيقرّرون اقتحام الشاطئ، فيدخلون بروح المجموعة، متبجّحين ومختالين، يستخدمون شاطئ المرح لممارساتٍ مختلفةٍ فيها كسرٌ لقواعد مرحه القائمة والمتاحة ـبمسيرهم ذراعًا بذراعٍ في الممرّات، ودفع بعضهم بعضًا في برك كهوف النهر ورشّ المارّة بالمياه، وتصارخهم في قطار الأشباح، ومحاولتهم إغراق الأخشاب في لعبة قناة المياه الخشبية، وسخريتهم من المهرّج الضاحك، وهزّهم اللعبة الأفعوانية. إنّ شاطئ المرح ليس موقعًا للتجاوزات، ولكنه في المقابل موقعٌ يدعو إلى تلك التجاوزات، أو حتّى يحرّض عليها بدرجةٍ ما. فشاطئ المرح يُولّد ـوقد شُيّد منفصلًا عن العالم الخارجي، مغلّفًا بسورهـ توقعاتٍ لمُتعٍ غير محدودة، لا يستطيع الترميز الإيديولوجي العامل داخله احتواءها إلّا جزئيًّا فحسب.



ثبت المصطلحات

عربي - إنكليزي

إبستيموفيليا (عشق مرضي للمعرفة)	Epistemophelia
إبستيمية	Episteme
آثار العظام	Osteological
إحداثيات خطابية	Discursive coordinates
أخلاقيات	Ethos
أداة/ مادة مصنوعة	Artefact
أداتيًّا	Instrumentally
أداتية	Artefactual
ارتداد (عَوْدَةٌ إلى صِفاتِ الأَسْلاف)	Atavism
أرخبيل الاعتقال	Carceral archipelago
أروقة الأخلاق المعمّدة	Collonades of morality
استبطان	Interiorisation
الاستراتيجيات الخطابية للسلطة	Rhetorical strategies of power
أُسْطورِيّ	Fantastic
أشكال السلطة	Forms of power

Penitentiary	إصلاحية
Governmentalization	إضفاء الطابع الحكومي
Vantage point	إطلالة
Reconception	إعادة مفهمة
Peopling the past	إعمار الماضي
Congnitive horizon	أفق إدراكي
Mapping	اقتران/ تعيين
Economy of scale	اقتصاد الحجم
White knuckle rides	الألعاب الأفعوانية
Mechanism	آليّة
Hétérotopies	أماكن متغايرة
Imperialism	إمبريالية
Supervised conformity	الامتثال الخاضع للإشراف
Anthropology	أنثروبولوجيا
Discipline	انضباط
Regimes of curiosity	أنظمة الفضول
Regimes of pleasure	أنظمة المرح
Femininity	أنوثة
Baroque	باروك

بانوبتي / مُشتَملي	Panoptic
بانوبتية (المُشتَمليّة: المراقبة عبر فضاءٍ مغلقٍ ومقطوعٍ ومراقَبٍ من كلّ جوانبه)	Panopticism
بانوبتيكون (مُشتَمَل: بناءٌ للمراقبة الجماعية يمكن اشتمال داخله بنظرةٍ واحدة)	Panopticon
بدائل اجتماعية	Social alternatives
برجزة	Bourgeoisification
برجوازية عليا	Haute-bourgeoisie
بيداغوجيا	Pedagogy
تأريخ ويغي	Whiggish historiography
تاريخانية	Historicity
تأريخي	Historiographic
تأنيث	Fiminisation
تتالٍ/ استمرارية/ اتصال	Continuity
تجمّعٌ علاماتي	Sign-ensemble
تحوّلية	Transformism
تحيّز جندري	Gender-bias
تدريبات ارتقائية	Evolutionary exercises
تراكم تنضيدي	Superimposition
تربوي/ بيداغوجي	Pedagogical

ترفيه رشيد	Rational recreations
ترنسندنتالي (متعالٍ)	Transcendental
تزامني	Synchronic
تزميني	Temporalizing
تسجيل/ تدوين/ نقش/ حفر	Inscription
تسليع	Commodification
تسييس	Politicization
تصوّر	Conception
تصوّارت للزّمن	Conceptions of time
تطبّع/ هابيتوس ثقافي	Cultural habitus
تطبّع، هابيتوس (بنى ذاتية من الاستعدادات والتصورات)	Habitus
تطبيع	Naturalisation
تطوير الذات	Self-development
تعاقبي	Diachronic
تعدد النشوء	Polygenesis
تفرُّد/ نقطة مفردة	Singularity
تفريد	Individuation
تكنولوجيات التقدّم	Technologies of progress
تمارين مدينية	Civic callisthenics

تناصّي	Intertextual
توسّط	Mediate
توقّعات ذات طبيعة جدلية	Dialectical expectations
ثبات الأنواع	Fixity of species
ثقافة السكّان الأصليين	Aboriginal culture
ثقافة عالية (مقابل الثقافة الشعبية)	High culture
جدارة بالاحترام	Respectability
جماعات متخيّلة	Imagined communities
جمعيات علمية	Scientific societies
جمعية إثنولوجية	Ethnological society
جمعية أنثروبولوجية	Anthropological society
جناح الملاهي	Midway
جنة عدن	Garden of eden
جندي أسترالي	Digger
جهاز	Apparatus
جوهري	Intrinsic
حاكمية	Governmentality
حجرات الفن	Kunstkammern
حداثة	Modernity

الحداثوية	Modernism
حديقة الملاهي	Amusement park
حضور مشترك	Co-presence
حفظ/ حفاظ	Preservation
حقل الترابطات	Field of associations
حماية	Conservation
حمائية	Preservationist
حوامل الدلالة (أشياء تحوّلت من سياق استعمالها الأصلي إلى سياقٍ رمزي)	Semiophores
حيازات / مجموعات	Collections
حيّز سيميائي	Semiotic chora
خزائن العجائب	Cabinets of curiosities
خط السير	Itinerary
خطاب إرضائي	Consensualist rhetoric
خطاب انحلالي	Degenerationist discourse
خطاب معرضي للتقدّم	Exhibitionary rhetoric of progress
خلّاب	Picturesque
داروينية	Darwinism
دالّ	Signifier

Royal entry	دخول ملكي
Museum visitor studies	دراسات زوّار المتاحف
Signification	دلالة
Ferris wheel	دولاب كبير
Don quixote	دون كيخوته
Dialectic	ديالكتيك/ جدل
Demotic	ديموطيقي (شعبي)
Dynamics	ديناميّات
Internal dynamics	ديناميّات داخلية
Bicentennial	ذكرى مئوية ثانية
Arcade	رواق
Art gallery	رواق/ صالة لعرض الفنون
Double-levelled vision	رؤية مضاعفة مزدوجة المستوى
Perspective	رؤية، منظور
Evolutionary time	زمن ارتقائي
Evolutive time	زمن نشوئي
Narrativisation	سردنة
Aboriginal	سكّان أستراليا الأصليّون
Roller coaster	سكّة أفعوانية

Disciplinary power	سلطة انضباطية
Power and knowledge	سلطة ومعرفة
Dodgems	سيارة الاصطدام الكهربائية
Politics of truth	سياسات الحقيقة
Museum policies and politics	السياسة والتوجّهات السياسية للمتحف
Proto-political	سياسي بدئي
Process	سيرورة
Semiotic	سيميائي
Pleasure beach	شاطئ المرح
Verisimilitude	شَبَه الحقيقة (محاكاة الحقيقة)
Archieved form	شكل أرشفي
Ding an sich	الشيء في ذاته
National Estate	صندوق الممتلكات الوطنية
Cenotaph	ضريح تذكاري
Representativeness	طابع تمثيلي
Cultic	طقوسية
Topography	طوبوغرافيا
Recto and verso	ظاهر وباطن
Representative publicness	عامّوية تمثيلية

Sovereign	عاهل
Backteller	عرّاف الماضي
Enlightenment	عصر الأنوار/ التنوير
Bronze age	العصر البرونزي
Neolithic age	العصر الحجري
Paleolithic period	العصر الحجري القديم
Iron age	العصر الحديدي
Renaissance	عصر النهضة
Rationalism	عقلانية
Craniology	عِلْمُ الجَماجِم
Teratology	علم المسوخ والتشوهات
Developmental process	عملية تطورية
Penal process	عملية جزائية
Convict period (Australia)	عهد نفي المدانين (إلى أستراليا)
Period of transportation (Australia)	عهد نقل المدانين (إلى أستراليا)
Micro-worlds	عوالم صغرى
Studiolo	غرفة الدرس
Archactor	فاعل أوّلي

فالانستيري (إحدى المستوطنات التي دعا الفيلسوف الاشتراكي شارل فورييه إلى إقامتها)	Phalanstery
فردانيات	Individualities
فردنة	Individualisation
فضاء مُجندر	Gendered space
فيتيشية	Fetishism
فينومينولوجي/ ظاهراتي	Phenomenological
قاعة مستديرة	Rotunda
قاعة مستديرة أنثروبولوجية	Anthropological rotunda
قسري/ قهري	Coercive
قضائي ـ خطابي	Juridico-discursive
القوات الإمبراطورية الأسترالية	AIF (Australian Imperial Forces)
قوامة (على متحف أو مكتبة)	Curatorship
قوامة متحفية	Curatorial
قياس الجاذبية	Gravimetric
قيّم المتحف	Curator
كفافي (مكتفٍ بذاته)	Self-subsistent
كوزموبوليتاني	Cosmopolitan
كولونيالية، استعمار	Colonialism

Conservatoire	كونسرفاتوار
Opacity	لاشفافية
Essentialist	ماهوي
Bon marché	متجر بون مارشيه
Disembodied	متحرّر من الجسد
Universal survey museum	متحف الاستكشاف الشامل
Australian War Memorial	متحف الحرب التذكاري الأسترالي
Musée des monuments français	متحف المعالم الأثرية الفرنسية
Museuming	مَتحفة
Asthete	متذوق الفن
Iconographic	متعلّق بالصور/ أيقونوغرافي
Bourgeois public sphere	مجال بورجوازي عام
Historical public sphere	مجال تاريخي عام
Gendered	مجندر
Emulative	محاكٍ
Monitorial schools	مدارس إشرافية
Frankfurt School	مدرسة فرانكفورت
Universalism	مذهب الكونية
Historicism	مذهبٌ تاريخي

Exhibitionary complex	مركّب العرض
Diorama and panorama	مسارح الديوراما والبانوراما
Dramaturgies of power	مسرحة السلطة
Asylum	مصحّة عقلية/ مستشفى الأمراض العقلية
Steeplechase	مضمار سباق الحواجز
Exhibition	معرض
National Gallery	المعرض الوطني
Epistemic	معرفي
Mechanics' Institute	معهد الميكانيك
Articulation	مَفْصلة/ تمفصل
Notion	مفهوم، فكرة
Category	مقولة/ صنف/ فئة
Machines of progress	مكائن التقدم
Discursive accompaniments	ملازمات خطابية
Expositionary practices	ممارسات العرض
Promenade	ممشى
Articulated	ممفصل
Scaffold	منصّة الإعدام
Governmental logic	منطق الحكم

Typological method	منهج نموذجي
Fair	مهرجان، معرض
Festivals	مهرجانات
Citizenship	مواطنة
Speech situations	مواقف قولية
Historicized	مؤرخن
Exhibitionary institutions	مؤسّسات العرض
Encyclopedists	موسوعيون
Situationists	موقفيون
Metanarrator	ميتاسارِد
Chartists	ميثاقيون (في بريطانيا)
Deployment	نشر/ تدشين
Performative regimes	نظام أدائي أو إنجازي
Penal code	نظام جزائي
Order	نظام، منهج
Gaze	نظرة/ تحديق
Situationist theory	نظرية الموقف/ الوضع
Soul	نفس
Conjectural paradigm	نموذج معياري تخميني

Typological	نموذجي
Statuomania	هوس نصب التماثيل
Hygeia	هيجيا (إلهة الصحة عند الإغريق)
Australian Bicentennial Authority	الهيئة الأسترالية للمئوية الثانية
Mediator	وسيط
Nationing	وطننة
Proto-nationalist	وطني بدئي

ثبت المصطلحات

إنكليزي - عربي

Aboriginal	سكَّان أستراليا الأصليّون
Aboriginal culture	ثقافة السكّان الأصليين
AIF (Australian Imperial Forces)	القوات الإمبراطورية الأسترالية
Amusement park	حديقة الملاهي
Anthropological rotunda	قاعة مستديرة أنثروبولوجية
Anthropological society	جمعية أنثروبولوجية
Anthropology	أنثروبولوجيا
Apparatus	جهاز
Arcade	رواق
Archactor	فاعل أولي
Archieved form	شكل مؤرشف
Art gallery	رواق/ صالة لعرض الفنون
Artefact	أداة/ مادة مصنوعة
Artefactual	أداتية
Articulated	ممفصل

Articulation	مَفْصلة/ تمفصل
Asthete	متذوّق الفن
Asylum	مصحّة عقلية/ مستشفى الأمراض العقلية
Atavism	ارتداد (عَوْدَةٌ إلى صِفاتِ الأَسْلاف)
Australian Bicentennial Authority	الهيئة الأسترالية للمئوية الثانية
Australian War Memorial	متحف الحرب التذكاري الأسترالي
Backteller	عرّاف الماضي
Baroque	باروك
Bicentennial	ذكرى مئوية ثانية
Bon marché	متجر بون مارشيه
Bourgeois public sphere	مجال عمومي بورجوازي
Bourgeoisification	برجزة
Bronze age	العصر البرونزي
Cabinets of curiosities	خزائن العجائب
Carceral archipelago	أرخبيل الاعتقال
Category	مقولة/ صنف/ فئة
Cenotaph	ضريح تذكاري
Chartists	ميثاقيون (في بريطانيا)

Citizenship	مواطنة
Civic callisthenics	تمارين مدينية
Coercive	قسري/ قهري
Collections	حيازات/ مجموعات
Collonades of morality	أروقة الأخلاق المعمّدة
Colonialism	كولونيالية، استعمار
Commodification	تسليع
Conception	تصوّر
Conceptions of time	تصوّارت الزمان
Congnitive horizon	أفق إدراكي
Conjectural paradigm	نموذج معياري تخميني
Consensualist rhetoric	خطاب إرضائي
Conservation	حماية
Conservatoire	كونسرفاتوار
Continuity	تتالٍ/ استمرارية/ اتصال
Convict period (Australia)	عهد نفي المدانين (إلى أستراليا)
Co-presence	حضور مشترك
Cosmopolitan	كوزموبوليتاني
Craniology	عِلْمُ الجَماجِم

Cultic	طقوسية
Cultural habitus	تطبّع/ هابيتوس ثقافي
Curator	قيّم المتحف
Curatorial	قوامة متحفية
Curatorship	قوامة (على متحف أو مكتبة)
Darwinism	داروينية
Degenerationist discourse	خطاب انحطاطي
Demotic	ديموطيقي (شعبي)
Deployment	نشر/ تدشين
Developmental process	عملية تطوّرية
Diachronic	تعاقبي
Dialectic	ديالكتيك/ جدل
Dialectical expectations	توقّعات ذات طبيعة جدلية
Digger	جندي أسترالي
Ding an sich	الشيء في ذاته
Diorama and panorama	مسارح الديوراما والبانوراما
Disciplinary power	سلطة انضباطية
Discipline	انضباط
Discursive accompaniments	ملازمات خطابية

Discursive coordinates	إحداثيات خطابية
Disembodied	متحرر من الجسد
Dodgems	سيارة الاصطدام الكهربائية
Don quixote	دون كيخوته
Double-levelled vision	رؤية مضاعفة مزدوجة المستوى
Dramaturgies of power	مسرحة السلطة
Dynamics	ديناميّات
Economy of scale	اقتصاد الحجم
Emulative	محاكٍ
Encyclopedists	موسوعيون
Enlightenment	عصر الأنوار/ التنوير
Episteme	إبستيمية
Epistemic	معرفية
Epistemophelia	إبستيموفيليا (عشق مرضي للمعرفة)
Essentialist	ماهوي
Ethnological society	جمعية إثنولوجية
Ethos	أخلاقيات
Evolutionary exercises	تدريبات ارتقائية
Evolutionary time	زمان ارتقائي

Evolutive time	زمان نشوئي
Exhibition	معرض
Exhibitionary complex	مركّب العرض
Exhibitionary institutions	مؤسسات العرض
Exhibitionary rhetoric of progress	خطاب معرضي للتقدّم
Exposition	معرض
Expositionary practices	ممارسات العرض
Fair	مهرجان، معرض
Fantastic	أُسْطورِيّ
Femininity	أنوثة
Ferris wheel	دولاب كبير
Festivals	مهرجانات
Fetishism	فيتيشية
Field of associations	حقل الترابطات
Fiminisation	تأنيث
Finality	غاية
Fixity of species	ثبات الأنواع
Flâneur	متسكّع (شخص يتسكّع وهو يراقب المجتمع حوله)
Forms of power	أشكال السلطة

Formulation	صياغة
Frankfurt School	مدرسة فرانكفورت
Garden of eden	جنة عدن
Gaze	نظرة/ تحديق
Gender-bias	تحيّز جندري
Gendered	مجندر
Gendered space	فضاء مُجندر
Governmental logic	منطق الحكم
Governmentality	حاكمية
Governmentalization	إضفاء الطابع الحكومي
Gravimetric	قياس الجاذبية
Great exhibition	معرض كبير
Habitus	التطبّع، هابيتوس (بنى ذاتية من الاستعدادات والتصوّرات)
Haute-bourgeoisie	برجوازية عليا
Hétérotopies	أماكن مغايرة
High culture	ثقافة عالية (مقابل الثقافة الشعبية)
Historicism	مذهب تاريخي
Historicity	تاريخانية
Historicized	مؤرخن

Historiographic	تأريخي
Historical public sphere	مجال عمومي تاريخي
Hygeia	هيجيا (إلهة الصحّة عند الإغريق)
Iconographic	متعلّق بالصور/ بالأيقونوغرافيا
Imagined communities	جماعات متخيّلة
Imperialism	إمبريالية
Individualisation	فردنة
Individualities	فردانيات
Individuation	تفريد
Inherent	متأصّل
Inscription	تسجيل/ تدوين/ نقش/ حفر
Instrumentally	أداتيًّا
Interiorisation	استبطان
Internal dynamics	حركية داخلية
Intertextual	تناصّي
Intrinsic	جوهري
Iron age	العصر الحديدي
Itinerary	خطّ السير
Juridico-discursive	قضائي ـ خطابي

Kunstkammern	حجرات الفن
Machines of progress	مكائن التقدم
Mapping	اقتران/ تعيين
Mechanics' Institute	معهد الميكانيك
Mechanism	آليّة
Mediate	توسّط
Mediator	وسيط
Metanarrator	ميتاسارِد
Micro-worlds	عوالم صغرى
Midway	جناح الملاهي
Modality	صيغة/ جهة الحكم
Modernity	حداثة
Monitorial schools	مدارس إشرافية
Musée des monuments français	متحف المعالم الأثرية الفرنسية
Museum policies and politics	السياسة والتوجّهات السياسية للمتحف
Museum visitor studies	دراسات زوّار المتاحف
Museuming	مَتحفة
Narrativisation	سردنة

National Estate	صندوق الممتلكات الوطنية
National Gallery	المعرض الوطني
Nationing	وطننة
Naturalisation	تطبيع
Neolithic age	العصر الحجري
Notion	مفهوم، فكرة
Opacity	لاشفافية
Order	نظام، منهج
Osteological	آثار العظام
Paleolithic period	العصر الحجري القديم
Panoptic	بانوبتي / مُشتَملي
Panopticism	بانوبتية (المُشتَمليّة: المراقبة عبر فضاء مغلق ومقطوع ومراقب من كل جوانبه)
Panopticon	بانوبتيكون (مُشتَمَل: بناءٌ للمراقبة الجماعية يمكن اشتمال داخله بنظرةٍ واحدة)
Passionless reformer	مصلح محايد
Pedagogical	تربوي/ بيداغوجي
Pedagogy	بيداغوجيا
Penal code	نظام جزائي
Penal process	عملية جزائية

Penitentiary	إصلاحية
Peopling the past	إعمار الماضي
Performative regimes	نظام أدائي أو إنجازي
Period of transportation (Australia)	عهد نقل المدانين (إلى أستراليا)
Perspective	رؤية، منظور
Phalanstery	فالانستيري (إحدى المستوطنات التي دعا الفيلسوف الاشتراكي شارل فورييه إلى إقامتها)
Phenomenological	فينومينولوجي/ ظاهراتي
Pleasure beach	شاطئ المرح
Politicization	تسييس
Politics of truth	سياسات الحقيقة
Polygenesis	تعدد النشوء
Postmodernism	ما بعد الحداثوية
Power and knowledge	سلطة ومعرفة
Preservation	حفظ/ حفاظ
Preservationist	حمائية
Process	سيرورة
Promenade	ممشى
Proto-nationalist	وطني بدئي

Proto-political	سياسي بدئي
Rational recreations	ترفيه رشيد
Rationalism	عقلانية
Rationality	معقولية
Reconception	إعادة مفهمة
Recto and verso	ظاهر وباطن
Regimes of curiosity	أنظمة الفضول
Regimes of pleasure	أنظمة المرح
Renaissance	عصر النهضة
Representative publicness	عامّوية تمثيلية
Representativeness	طابع تمثيلي
Respectability	جدارة بالاحترام
Rhetorical strategies of power	استراتيجيات خطابية للسلطة
Roller coaster	سكّة أفعوانية
Rotunda	القاعة المستديرة
Royal entry	دخول ملكي
Scaffold	منصّة الإعدام
Scientific societies	جمعيات علمية
Self-subsistent	كفافي (مكتفٍ بذاته)

Self-development	تطوير الذات
Semiophores	حوامل الدلالة (أشياء تحوّلت من سياق استعمالها الأصلي إلى سياقٍ رمزي)
Semiotic	سيميائي
Semiotic chora	حيّز سيميائي
Sign-ensemble	تجمّع علاماتي
Signification	دلالة
Signifier	دالّ
Singularity	تفرُّد/ نقطة مفردة
Situationist theory	نظرية الموقف/ الوضع
Situationists	موقفيون
Social alternatives	بدائل اجتماعية
Soul	نفس
Sovereign	عاهل
Spectacle	فُرْجَة أو مَشهَد
Speech situations	مواقف قولية
Statuomania	هوس نصب التماثيل
Steeplechase	مضمار سباق الحواجز
Studiolo	غرفة الدرس

Subject position	موقف/ وضع الذات
Superimposition	تراكم تنضيدي
Supervised conformity	الامتثال الخاضع للإشراف
Surveillance	مراقبة
Symbolic references	مرجعيات رمزية
Synchronic	تزامني
Technologies of progress	تكنولوجيات التقدّم
Temporalizing	تزميني
Teratology	علم المسوخ والتشوهات
Topography	طوبوغرافيا
Totality	كُلية
Transcendental	ترنسندنتالي (متعالٍ)
Transformism	تحّولية
Typological	نموذجي
Typological method	منهج نموذجي
Universal survey museum	متحف الاستكشاف الشامل
Universalism	مذهب الكونية
Utterance	قول/ تعبير/ ملفوظ
Vantage point	إطلالة

Verisimilitude	شَبَه الحقيقة (محاكاة الحقيقة)
Whiggish historiography	تأريخ ويغي
White knuckle rides	ألعاب أفعوانية
Wunderkammern	حجرات التحف

المراجع

Aarsleff, Hans (1982). *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History.* London: Athlone.

Adams, T. R. (1939). *The Museum and Popular Culture.* New York: American Association for Adult Education.

Adorno, Theodor W. (1967). *Prisms.* London: Neville Spearman.

Agassiz, L. (1862). «On the arrangement of natural history collections.» *The Annals and Magazine of Natural History,* 3rd series, vol. 9.

Alaya, Flavia (1977). «Victorian science and the «genius» of woman.» *Journal of the History of Ideas,* no. 38.

Allen, J. (1976). «Port-Arthur Site Museum, Australia: its preservation and historical perspectives.» *Museum,* vol. 28, no. 2.

Altick, Richard (1978). *The Shows of London.* Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso Editions.

Anderson, Robert and Wachtel, Eleanor (1986). *The Expo Story.* Madeira Park, British Columbia: Harbour Publishing.

Anon. (1828). «Suggestions for the establishment of an Australian Museum.» in *The Australian Quarterly Journal of Theology, Literature and Science,* vol. 1.

Armstrong, Meg (1992-3). «A jumble of foreignness»: the sublime musayums of nineteenth-century fairs and expositions.» *Cultural Critique,* Winter.

Arscott, Caroline (1988). «Without distinction of party: the Polytechnic Exhibition in Leeds, 1839-45.» in Janet Wolff and John Seed (eds). *The Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class.* Manchester: Manchester University Press.

Australian Council of National Trusts (1978). *Historic Places of Australia,* vol. 1. Sydney and Melbourne: Cassell Australia.

Australia's National Estate: The Role of the Commonwealth (1985). Canberra: Australian Government Publishing Service. (First published in 1982 as *The National Estate in 1981).*

Bailey, Peter (1987). *Leisure and Class in Victorian England: Rational Recreation and the Contest for Control, 1830-1885* (revised edition). London and New York: Methuen.

Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his World.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

_____ (1973). *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Ann Arbor, Mich.: Ardis.

_____ (1981). *The Dialogic Imagination.* Austin and London: University of Texas Press.

Bann, Stephen (1984). *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France.* Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, Roland (1979). *The Eiffel Tower and Other Mythologies.* New York: Hill & Wang.

_____ (1987). *Criticism and Truth.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bassett, D.A. (1986). «Museums and museum publications in Britain, 1975-85, part I: the range and nature of museums and their publications.» *British Book News,* May.

Bauman, Zygmunt (1992). *Intimations of Postmodernity.* London: Routledge.

Bazin, G. (1967). *The Museum Age.* New York: Universal Press.

Beamish: The Great Northern Experience. a souvenir guidebook (n. d.).

Beamish One: First Report of the North of England Open Air Museum Joint Committee (1978). Stanley, County Durham: Beamish Hall.

Beer, Gillian (1983). *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction.* London: Ark Paperbacks.

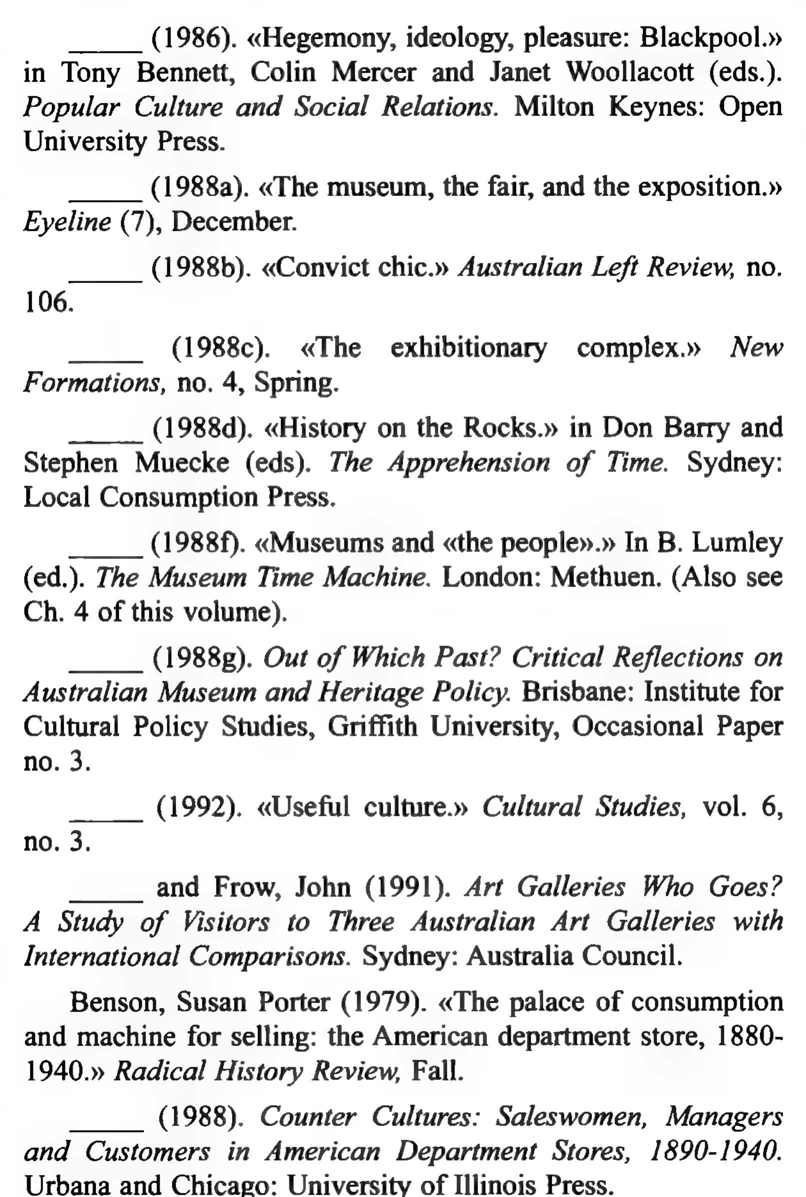
Benedict, Burton (1983). «The anthropology of world's fairs.» in Burton Benedict (ed.). *The Anthropology of World's Fairs: San Francisco's Panama Pacific Exposition of 1915.* New York: Scolar Press.

Benjamin, Walter (1936). «The work of art in the age of mechanical reproduction.» In Walter Benjamin (1970). *Illuminations.* London: Jonathan Cape.

_____ (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Harvard University Press.

Bennett, Tony (1979). *Formalism and Marxism.* London: Methuen.

_____ (1983). «A thousand and one troubles: Blackpool Pleasure Beach.» *Formations of Pleasure.* London: Routledge & Kegan Paul.



_____ (1986). «Hegemony, ideology, pleasure: Blackpool.» in Tony Bennett, Colin Mercer and Janet Woollacott (eds.). *Popular Culture and Social Relations.* Milton Keynes: Open University Press.

_____ (1988a). «The museum, the fair, and the exposition.» *Eyeline* (7), December.

_____ (1988b). «Convict chic.» *Australian Left Review,* no. 106.

_____ (1988c). «The exhibitionary complex.» *New Formations,* no. 4, Spring.

_____ (1988d). «History on the Rocks.» in Don Barry and Stephen Muecke (eds). *The Apprehension of Time.* Sydney: Local Consumption Press.

_____ (1988f). «Museums and «the people».» In B. Lumley (ed.). *The Museum Time Machine.* London: Methuen. (Also see Ch. 4 of this volume).

_____ (1988g). *Out of Which Past? Critical Reflections on Australian Museum and Heritage Policy.* Brisbane: Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University, Occasional Paper no. 3.

_____ (1992). «Useful culture.» *Cultural Studies,* vol. 6, no. 3.

_____ and Frow, John (1991). *Art Galleries Who Goes? A Study of Visitors to Three Australian Art Galleries with International Comparisons.* Sydney: Australia Council.

Benson, Susan Porter (1979). «The palace of consumption and machine for selling: the American department store, 1880-1940.» *Radical History Review,* Fall.

_____ (1988). *Counter Cultures: Saleswomen, Managers and Customers in American Department Stores, 1890-1940.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Betteridge, M. (1982). «The Mint and Hyde Park Barracks.» *Kalori,* nos 59/60.

Betts, John R. (1959). «Barnum and natural history.» *Journal of the History of Ideas,* no. 20.

Bickford, Anne (1982). «The nature and purpose of historical displays in museums.» *Proceedings of the Museum of Australia Conference on Australian History.* Canberra: Commonwealth of Australia.

_____ (1985). «Disquiet in the warm parlour of the past: material history and historical Studies.» Paper presented to the History and Culture Resources Seminar, Canberra.

Blackbourn, David and Eley, Geoff (1984). *The Peculiarities of German History: Bourgeois Society and Politics in Nineteenth Century Germany.* Oxford: Oxford University Press.

Blackpool Evening Gazette (1977). 21 March.

Bommes, Michael and Wright, Patrick (1982). ««Charms of residence»: the public and the past.», In Centre for Contemporary Cultural Studies, *Making Histories: Studies in History Writing and Politics.* London: Hutchinson.

Borges, Jorge Luis (1970). *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings.* Harmondsworth: Penguin.

Bourdieu, Pierre (1987). «The historical genesis of a pure aesthetic.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* no. 46.

_____ and Darbel, Alain (1991). *The Love of Art: European Art Museums and their Public.* Cambridge: Polity Press. (First published in French in 1969).

Boyer, Christine M. (1986). *Dreaming the Rational City: The Myth of American City Planning.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Brand, Dana (1986). *The Spectator and the City: Fantasies of Urban Legibility in Nineteenth-Century England and America.* Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International.

Breckenridge, Carol A. (1989). «The aesthetics and politics of colonial collecting: India at world fairs.» In *Comparative Studies in Society and History,* vol. 31, no. 2.

Brown, Lee Rust (1992). «The Emerson Museum.» *Representations,* no. 40.

Buckingham, James Silk (1849). *National Evils and Practical Remedies, with the Plan of a Model Town.* London. (Facsimile edition by Augustus M. Kelley, Clifton, 1973).

Buck-Morss, Susan (1990). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge, Mass. and London: MIT Press.

Burchell, Graham, Gordon, Colin and Miller, Peter (eds) (1991). *The Foucault Effect: Studies in Governmentality.* London: Harvester/Wheatsheaf.

Burke, P. (1977). «Popular culture in Norway and Sweden.» *History Workshop,* no. 3.

Burn, Ian (1989). «The art museum more or less.» *Art Monthly,* November.

Burrow, J. W. (1963). «Evolution and anthropology in the 1860s: The Anthropological Society of London, 1863-71.» *Victorian Studies,* vol. 7, no. 2.

Bushman, Richard L. (1992). *The Refinement of America: Persons, Houses, Cities.* New York: Knopf.

Canguilhem, Georges (1988). *Ideology and Rationality in the History of the Life Sciences.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Canteral-Besson, Yveline (ed.) (1981). *La Naissance du Musée du Louvre. La Politique Muséologique sous la Révolution*

d'après des Musées Nationaux (2 vols.). Paris: Ministère de la Culture, éditions de la réunion des musées nationaux.

Cavaillé, Jean-Pierre (1990). «Un théâtre de la science et de la mort à l'époque baroque: l'amphithéâtre d'anatomie de Leiden.» *Working Papers HEC,* no. 90/2. Florence: European University Institute.

Chambers, Iain (1985). «The obscured metropolis.» *Australian Journal of Cultural Studies,* vol. 3, no. 2.

Chapman, William Ryan (1981). «Ethnology in the Museum: AHLF Pitt Rivers (1827-1900) and the Institutional Foundations of British Anthropology.» D. Phil. thesis, Oxford University.

_____ (1985). «Arranging ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the typological tradition.» In George W. Stocking Jr (1985).

Chartis, Lord of Amisfield (1984). «The work of the National Heritage Memorial Fund.» In *Journal of the Royal Society of Arts,* vol. 132.

Clifford, James (1988). «On collecting art and culture.» In *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cochrane, Peter and Goodman, David (1988). «The great Australian journey: cultural logic and nationalism in the postmodern era.» In Susan Janson and Stuart MacIntyre (eds). *Making the Bicentenary.* Australian Historical Studies, 23 (91), October.

Cole, Sir Henry (1884). *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B., Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings* (2 vols). London: George Bell & Sons.

Colquhoun, Patrick (1796). *A Treatise on the Police of the Metropolis; containing detail of the various crimes and misdemeanours by which public and private property and*

security are, at present, injured and endangered: and suggesting remedies for their prevention, London.

_____ (1806). *A Treatise on the Police of the Metropolis.* London: Bye & Law.

Coombes, Anne E. (1988). «Museums and the formation of national and cultural identities.» *Oxford Art Journal,* vol. 11, no. 2.

Cooper, David D. (1974). *The Lesson of the Scaffold.* London: Allen Lane.

Cordell, M. (1987). «Discovering the chic in a convict past.» *Sydney Morning Herald,* 31 January.

Craik, Jennifer (1988). *Tourism Down Under: Tourism Policies in the Tropics.* Brisbane: Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University, Occasional Paper no. 2.

_____ (1989). «The Expo experience: the politics of expositions.» *Australian-Canadian Studies,* vol. 7, nos. 1-2.

Crimp, Douglas (1985). «On the museum's ruins.» in Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture,* Washington: Bay Press.

_____ (1987). «The postmodern museum.» *Parachute,* March-May.

Crosby, Christina (1991). *The Ends of History: Victorians and 'the Woman Question'*. London: Routledge.

Crow, Thomas E. (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris.* New Haven and London: Yale University Press.

Cunningham, Hugh (1977). «The metropolitan fairs: a case-study in the social control of leisure.» In A.P. Donajgrodzki (ed.). *Social Control in Nineteenth Century Britain.* London: Croom Helm.

_____ (1980). *Leisure in the Industrial Revolution.* London: Croom Helm.

_____ (1982). «Class and leisure in mid-Victorian England.» in B. Waites, T. Bennett and G. Martin (eds). *Popular Culture: Past and Present.* London: Croom Helm.

Davies, Colin (1984). «Architecture and remembrance.» *Architectural Review,* February.

Davison, Graeme (1982/83). «Exhibitions.» *Australian Cultural History,* no. 2. Canberra: Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, ANU.

Desmond, Adrian (1982). *Archetypes and Ancestors: Palaeontology in Victorian London.* Chicago: University of Chicago Press.

_____ (1989). *The Politics of Evolution: Morphology, Medicine and Reform in Radical London.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Dixon, B., Courtney, A. E. and Bailey, R. H. (1974). *The Museum and the Canadian Public.* Toronto: Arts and Culture Branch, Department of the Secretary of State.

Doctorow, E. L. (1985). *World's Fair.* London: Picador.

Donato, E. (1979). «The museum's furnace: Notes toward a contextual reading of *Bouvard* and *Pécuchet.*» In J. Harrari (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Doyle, Brian (1989). *English and Englishness.* London: Methuen.

Duden, Barbara (1991). *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in Eighteenth Century Germany.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Duffin, Lorna (1978). «Prisoners of progress: women and evolution.» in S. D. Delamont and L. Duffin (eds). *The Nineteenth-Century Woman.*London: Croom Helm.

Duncan, Carol and Wallach, Alan (1980). «The universal survey museum.» *Art History,* vol. 3, no. 4.

Eagleton, Terry (1981). *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism.* London: New Left Books.

Easlea, Brian (1981). *Science and Sexual Oppression: Patriarchy's Confrontation with Woman and Nature.* London: Weidenfeld & Nicolson.

Eco, Umberto (1987). *Travels in Hyper-Reality.* London: Picador.

Edwards, Edward (1869). *Free Town Libraries: Their Formation, Management, and History in Britain, France, Germany and America.* London: Trubner & Co.

Eichenbaum, Boris (1971). «O. Henry and the theory of the short story.» In L. Matejka and K. Pomorska (eds). *Readings in Russian Poetics.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Eley, Geoff (1992). «Nations, publics, and political cultures: placing Habermas in the nineteenth century.» In Graig Calhoun (ed.). *Habermas and the Public Sphere.* Cambridge: Polity.

Elias, Norbert (1983). *The Court Society.* Oxford: Blackwell.

Elizabeth, Charlotte (1837). *The Museum.* Dublin: Religious Tract and Book Society for Ireland.

Ellis, A. (1956). *The Penny Universities: A History of the Coffee Houses.* London: Secker & Warburg.

Erp, Pamela Elliot-Van and Loomis, Ross J. (1973). *Annotated Bibliography of Museum Behaviour Papers.* Washington: Office of Museum Programs, Smithsonian Institute.

Evans, Robin (1982). *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge University Press.

Fabian, Johannes (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object.* New York: Columbia University Press.

Fabianski, Marcin (1990). «Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries.» *Journal of the History of Collections,* vol. 2, no. 2.

Fee, Elizabeth (1976). «The sexual politics of Victorian social anthropology.» in Mary S. Hartman and Lois Banner (eds). *Clio's Consciousness Raised. New Perspectives on the History of Women.* New York: Octagon Books.

_____ (1979). «Nineteenth-century craniology: the study of the female skull.» *Bulletin of the History of Medicine,* vol. 53.

Fergusson, James (1849). *Observations on the British Museum, National Gallery and National Records Office, with Suggestions for Their Improvement.* London: John Weale.

Ferrari, Giovanna (1987). «Public anatomy lessons and the carnival: the Anatomy Theatre of Bologna.» *Past and Present,* no. 117.

Ferry, John William (1960). A *History of the Department Store.* New York: Macmillan.

Fisher, Phillip (1991). *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums.* New York: Oxford University Press

Flower, Sir William Henry (1898). *Essays on Museums and Other Subjects connected with Natural History.* London: Macmillan & Co.

Forgan, Sophie (1986). «Context, image and function: a preliminary inquiry into the architecture of scientific societies.» *British Journal for the History of Science,* vol. 19, part 1.

Forrest, D.W. (1974). *Francis Galton: The Life and Work of a Victorian Genius*. London: Paul Elek.

Fortier, John (1981). «Louisbourg: managing a moment in time.» In R.E. Rider (ed.). *The History of Atlantic Canada: Museum Interpretations*. Ottawa: National Museum of Canada.

Foucault, Michel (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.

_____ (1972). *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock.

_____ (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Allen Lane.

_____ (1978). «Governmentality.» in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (1991).

_____ (1980a). «Nietzsche, genealogy, history.» In *Language, Counter-Memory, Practice,* Ithaca: Cornell University Press.

_____ (1980b). «The eye of power.» In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

_____ (1986). «Of other spaces.» *Diacritics,* Spring.

Friedman, John Block (1981). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Frow, John (1987). «Accounting for tastes: some problems in Bourdieu's sociology of Culture.» *Cultural Studies,* vol. 1, no. 1.

Fry, Tony and Willis, Anne-Marie (1988). «Expo 88: backwoods into the future.» *Cultural Studies*, vol. 2, no. 1.

Gamble, Eliza Burt (1894). *The Evolution of Woman: An Inquiry into the Dogma of her Inferiority to Man*. London and New York: The Knickerbocker Press, J. P. Putnam's Sons.

Garrison, Dee (1976). «The tender technicians: the feminisation of public librarianship, 1876-1905.» in Mary S. Hartman and Lois Banner (eds). *Clio's Consciousness Raised: New Perspectives on the History of Women.* New York: Octagon Books.

Geddes, Patrick (1904). *City Development: A Study of Parks, Gardens, and Culture-Institutes.* A Report to the Dunfermline Trust, Bournville, Birmingham: Saint George Press.

Geist, Johann Friedrich (1983). *Arcades: The History of a Building Type.* New York: MIT Press.

Gibbs-Smith, C.H. (1981). *The Great Exhibition of 1851.* London: HMSO.

Giedion, Sigfried (1967). *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Gilman, Sander L. (1985a). «Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature.» *Critical Inquiry,* vol. 21, no. 1.

_____ (1985b). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Ginzburg, Carlo (1980). «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method.» *History Workshop,* no. 9.

Goode, G. Brown (1895). *The Principles of Museum Administration.* York: Coultas & Volans.

_____ (1896). «On the classification of museums.» *Science,* vol. 3, no. 59.

Goodman, David (1990). «Fear of circuses: founding the National Museum of Victoria.» *Continuum,* vol. 3, no. 1.

Gordon, Colin (1991). «Governmental rationality: an introduction.» in Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (1991).

Gould, Stephen Jay (1981). *The Mismeasure of Man.* Harmondsworth: Penguin.

_____ (1982). «The Hottentot Venus.» *Natural History,* vol. 91, no. 10.

Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks.* London: Lawrence & Wishart.

_____ (1985). *Selections from Cultural Writings.* London: Lawrence & Wishart.

Grayson, Donald (1983). *The Establishment of Human Antiquity.* New York, London, Sydney: Academic Press.

Greenblatt, Stephen (1987). «Towards a poetics of culture.» *Southern Review,* vol. 20, no. 1.

_____ (1991). «Resonance and wonder.» in Ivan Karp and Steven Lavine (1991).

Greenhalgh, Paul (1988). *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939.* Manchester: Manchester University Press.

_____ (1989). «Education, entertainment and politics: lessons from the great international exhibitions.» In Peter Vergo (ed.). *The New Museology.* London: Reaktion Books.

Greenwood, Thomas (1888). *Museums and Art Galleries.* London: Simpkin, Marshall & Co.

Guide to Australian War Memorial (1953). Revised edition.

Habermas, Jurgen (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

_____ (1992). «Further reflections on the public sphere.» in Craig Calhoun (ed.). *Habermas and the Public Sphere.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Hall, Catherine (1992). *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History.* Cambridge: Polity.

Haller, J. S. Jr. and Haller, Robin, M. (1974). *The Physician and Sexuality in Victorian America.* Urbana: University of Illinois Press.

Haraway, Donna (1992). «Teddy bear patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936.» in *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science.* London: Verso.

Hareven, Tamara and Langenbach, Randolph (1981). «Living places, work places and historical identity.» In David Lowenthal and Marcus Binney (eds). *Our Past Before Us. Why Do We Save It?*. London: Temple Smith.

Harris, Neil (1973). *Humbug: The Art of P.T. Barnum,* Boston: Little Brown & Co.

_____ (1975). «All the world a melting pot? Japan at American fairs, 1876-1904.» In Akira, Iriye (ed.). *Mutual Images: Essays in American-Japanese Relations.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

_____ (1978). «Museums, merchandising and popular taste: the struggle for influence.» In I.M.G. Quimby (ed.). *Material Culture and the Study of American Life.* New York: W. W. Norton.

Harrison, Tom (1938). «The fifty-second week: impressions of Blackpool.» *The Geographical Magazine,* April.

Haskell, Francis (1971). «The manufacture of the past in nineteenth-century painting.» *Past and Present,* no. 53.

Haug, W. F. (1986). *Critique of Commodity Aesthetics.* Cambridge: Polity Press.

Hayden, Dolores (1976). *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

_____ (1981). *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Heinich, N. (1988). «The Pompidou Centre and its public: the limits of a utopian site.» in Robert Lumley (ed.). *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display.* London: Routledge.

Hinsley, Curtis M. (1991). «The world as marketplace: commodification of the exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893.» In Ivan Karp and Steven Lavine (1991).

Hobsbawm, Eric (1983). «Mass-producing traditions, Europe, 1870-1914.» In E. Hobsbawm and T. Ranger (eds). *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hodge, Robert and D'Souza, Wilfred (1979). «The museum as a communicator: a semiotic analysis of the Western Australia Museum Aboriginal Gallery, Perth.» *Museum,* vol. 31, no. 4.

Hodgen, Margaret T. (1936). *The Doctrine of Survivals: A Chapter in the History of Scientific Method in the Study of Man,* London: Allenson & Co.

_____ (1964). *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Holmes, William H. (1902). «Classification and arrangement of the exhibits of an anthropological museum.» *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,* vol. 23.

Hooper-Greenhill, E. (1988). «The Museum: The Social-Historical Articulations of Knowledge and Things.» Ph. D. thesis, University of London.

_____ (1989). «The museum in the disciplinary society.» In J. Pearce. *Museum Studies in Material Culture.* Leicester: Leicester University Press.

_____ (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge.* London: Routledge.

Hosmer, C. B. Jr. (1965). *Presence of the Past: a History of the Preservation Movement in the United States before Williamsburg.* New York: G.P. Putnam's Sons.

_____ (1981). *Preservation Comes of Age: From Williamsburg to the National Trust 1926-1949* (2 vols). Charlottesville: University Press of Virginia.

Hudson, Kenneth (1975). *A Social History of Museums.* New Jersey: Humanities Press.

Humes, Walter (1983). «Evolution and educational theory in the nineteenth century.» In D. Oldroyd and I. Langham (1983).

Hunt, Lynn (1984). *Politics, Culture and Class in the French Revolution.* London: Methuen.

_____ (1991). «The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution.» In L. Hunt (ed.). *Eroticism and the Body Politic,* Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Hunter, Ian (1988). *Culture and Government: The Emergence of Modern Literary Education.* London: Macmillan.

_____(1993). «Mind games and body techniques.» *Southern Review,* vol. 26, no. 7.

Huxley, Thomas Henry (1882). «On the method of Zadig: retrospective prophecy as a function of science.» In *Science and Culture and Other Essays.* London: Macmillan & Co.

_____ (1895). *Science and Education.* London: Macmillan & Co.

Impey, Olive and MacGregor, Arthur (eds) (1985). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe.* Oxford: Clarendon Press.

Inglis, K. S. (1974) *The Australian Colonists: An Exploration of Social History 1788-1870,* Carlton: Melbourne University Press.

_____ (1983). «War memorials in our landscape.» *Heritage Australia,* Summer.

_____ (1985). «A sacred place: the making of the Australian War Memorial.» *War and Society,* vol. 3, no. 2.

Jacknis, Ira (1985). «Franz Boas and exhibits: on the limitations of the museum method of anthropology.» In George W. Stocking Jr. (ed.) (1985). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture.* Madison: University of Wisconsin Press.

James, Paul (1983). «Australia in the corporate image: a new nationalism.» *Arena,* no. 61.

Jordanova, Ludmilla (1980). «Natural facts: a historical perspective on science and sexuality.» In P. MacCormack and M. Strathern (eds). *Nature, Culture and Gender.* Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (1985). «Gender, generation and science: William Hunter's obstetrical atlas.» In W. F. Bynum and R. Porter (eds). *William Hunter and the Eighteenth Century Medical World.* Cambridge: Cambridge University Press.

Karp, Ivan and Lavine, Steven (eds) (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display.*

Washington and London: Smithsonian Institute Press/ Cambridge University Press.

Kasson, John F. (1978). *Amusing the Millions. Coney Island at the Turn of the Century.* New York: Hill & Wang.

Kavanagh, Gaynor (1984). «Museums, Memorials and Minenwerfers.» *Museums Journal,* September.

van Keuren, David K. (1984). «Museums and ideology: Augustus Pitt Rivers, anthropological museums, and social change in later Victorian Britain.» *Victorian Studies,* vol. 28, no. 1.

_____ (1989). «Museums and ideology: Augustus Pitt-Rivers, anthropology museums, and social change in later Victorian Britain.» In Patrick Brantlinger (ed.). *Energy and Entropy: Science and Culture in Victorian Britain.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Key, Archie F. (1973). *Beyond Four Walls: The Origins and Development of Canadian Museums.* Toronto: McClelland & Stewart Ltd.

King, E. (1985). *The People's Palace and Glasgow Green.* Glasgow: Richard Drew.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991). «Objects of ethnography.» In Ivan Karp and Steven Lavine (1991).

Kohlstedt, S. G. (1983). «Australian museums of natural history: public practices and scientific initiatives in the 19th century.» *Historical Records of Australian Science,* vol. 5.

Kusamitsu, Toshio (1980). «Great exhibitions before 1851.» *History Workshop,* no. 9.

Lancaster, J. (1838). *Improvements in Education as it Respects the Industrious Classes of the Community.* London.

Landes, Joan B. (1988). *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution.* Ithaca and London: Cornell University Press.

_____ (1992). «Re-thinking Habermas's public sphere.» *Political Theory Newsletter,* no. 4.

Lane-Fox, Col. A. (1875). «On the principles of classification adopted in the arrangement of his anthropological collections, now exhibited in the Bethnal Green Museum.» *Journal of the Anthropological Institute,* no. 4.

Laqueur, Thomas (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Leach, William R. (1984). «Transformation in a culture of consumption: women and department stores, 1890-1925.» *Journal of American History,* vol. 71, no. 2.

Lloyd, Clem (1983). *The National Estate: Australia's Heritage.* Adelaide: Savaas Publications.

_____ and Sekuless, Peter (1980). *Australia's National Collections.* Sydney and Melbourne: Cassell.

Love, Rosaleen (1983). «Darwinism and feminism: the «woman question» in the life and work of Olive Schreiner and Charlotte Perkins Gilman.» In D. Oldroyd and I. Langham (1983).

Lowenthal, D. (1978). «Australian images: the unique present, the mythic past.» In Peter Quartermaine (ed.). *Readings in Australian Arts,* Colchester: University of Essex Press.

_____ (1985). *The Past is a Foreign Country.* Victorian: Cambridge University Press.

Lurie, Edward (1960). *Louis Agassiz: A Life in Science.* Chicago and London: University of Chicago Press

MacArthur, John (1983). «Foucault, Tafuri, Utopia: Essays in the History and Theory of Architecture.» M. Phil thesis, University of Queensland.

McArthur, Colin (1986). «The dialectic of national identity: the Glasgow Empire Exhibition of 1938.» In T. Bennett *et al.* (eds). *Popular Culture and Social Relations.* Milton Keynes: Open University Press.

McBride, Theresa M. (1978). «A woman's world: department stores and the evolution of women's employment, 1870-1920.» *French Historical Studies,* vol. 10, no. 4.

McBryde, Isabel (ed.) (1985). *Who Owns the Past?,* Melbourne: Oxford University Press.

MacCannell, Dean (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class.* New York: Schocken Press.

McCullough, Edo (1966). *World's Fair Midways: An Affectionate Account of American Amusement Areas.* New York: Exposition Press.

MacDonald, Sally (1986). «For «swine of discretion»: design for living: 1884.» *Museums Journal,* vol. 86, no. 3.

Mace, Rodney (1976). *Trafalgar Square: Emblem of Empire.* London: Lawrence & Wishart.

MacGregor, Arthur (ed.) (1983). *Tradescant's Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683, with a catalogue of the surviving early collections.* Oxford: Clarendon Press.

Macherey, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production,* London: Routledge & Kegan Paul.

McHoul, Alec (1989). «Not going to Expo: a theory of impositions.» *Meanjin,* vol. 48, no. 2.

MacKenzie, John M. (1984). *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960.* Manchester: Manchester University Press.

Mahood, Linda (1990). *The Magdalenes: Prostitutes in the Nineteenth Century.* London: Routledge.

Malraux, Andre (1967). *Museum without Walls.* London: Secker & Warburg.

Mann, P. (1986). *A Survey of Visitors to the British Museum.* British Museum Occasional Paper no. 64.

Marcuse, H. (1968). *One Dimensional Man: The Ideology of Industrial Society.* London: Sphere Books.

Marin, Louis (1988). *Portrait of the King.* London: Macmillan.

Markham, S. F. and Richards, H. C. (1933). *A Report on the Museums and Art Galleries of Australia.* London: The Museums Association.

Martin, Gregory (1974). «The founding of the National Gallery in London.» *The Connoisseur,* nos. 185-7.

Marx, Karl (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy.* Harmondsworth: Penguin.

Meyer, K. E. (1979). *The Art Museum: Power, Money, Ethics.* New York: William Morrow & Co.

Millar, Ann (1986). «The origin and establishment of the Australian War Memorial, 1915-41.» Paper delivered at Australian War Memorial Conference.

Miller, Edward (1974). *That Noble Cabinet: A History of the British Museum.* Athens, O.: Ohio University Press.

Miller, Michael B. (1981). *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920.* London: George Allen & Unwin.

Minihan, J. (1977). *The Nationalisation of Culture: The Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain.* London: Hamish Hamilton.

Minson, Jeffrey (1985). *Genealogies of Morals: Nietzsche, Foucault, Donzelot and the Eccentricity of Ethics.* London: Macmillan.

The Mint and the Hyde Park Barracks (1985). Sydney: Trustees of the Museum of Applied Arts and Sciences.

Mitchell, Hannah (1978). «Art and the French Revolution: an exhibition at the Musée Carnavalet.» *History Workshop Journal,* no. 5, Spring.

Mitchell, Timothy (1988). *Colonising Egypt,* Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (1989). «The world as exhibition.» *Comparative Studies in Society and History,* vol. 31, no. 2, April.

Mosedale, Susan Sleeth (1978). «Science corrupted: Victorian biologists consider «the woman question».» *Journal of the History of Biology,* vol. 11, no. 1, pp. 1-55.

Mullaney, Steven (1983). «Strange things, gross terms, curious customs: the rehearsal of cultures in the late Renaissance.» *Representations,* no. 3.

Mulvaney, D. J. (1958). «The Australian Aborigines 1606-1929: opinion and fieldwork.» *Historical Studies,* 8.

Murray, David (1904). *Museums: Their History and Their Use.* Glasgow: James MacLehose & Sons.

Museum of Australia (1982a). Report of the Interim Council, *Plan for the Development of the Museum of Australia.* Canberra: Commonwealth of Australia.

_____ (1982b). *Proceedings on Conference of Australian History.* Canberra: Commonwealth of Australia.

Museums in Australia (1975). Report of the Committee of Enquiry on Museums and National Collections. Canberra: Australian Government Publishing Service.

Nietzsche, Friedrich (1974). *The Use and Abuse of History.* New York: Gordon Press.

Nittim, Z. (1980). «The coalition of resident action groups.» in J. Roe (ed.). *Twentieth Century Sydney: Studies in Urban and Social History.* Sydney: Hale Iremonger in association with The Sydney History Group. (Also in Jack Mundey (1981). *Green Bans and Beyond.* Sydney: Angus & Robertson).

O'Doherty, Brian (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.* San Francisco, The Lapis Press.

Oldroyd, D. and Langham, I. (eds). *The Wider Domain of Evolutionary Thought.* London: D. Reidel Publishing Co.

Olmi, Giuseppe (1985). «Science-honour-metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries.» In Olive Impey and Arthur MacGregor (1985).

Outram, Dorinda (1984). *Georges Cuvier: Vocation, Science and Authority in Post-Revolutionary France.* Manchester: Manchester University Press.

Owen, Richard (1862). *On the Extent and Aims of a National Museum of Natural History.* London: Saunders, Otley & Co.

Ozouf, Mona (1988). *Festivals and the French Revolution.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Palmer, Steve (1981). *The Pleasure Beach Story.* Blackpool: Blackpool Pleasure Beach Ltd.

Parker, Roszika and Pollock, Griselda (1982). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* New York: Pantheon.

Parliamentary Debates (1974). Ministerial Statement on the National Estate, House of Representatives, vol. 90, 23 August-30 October.

Parr, A. E. (1959). *Mostly about Museums.* Washington: American Museum of Natural History.

_____ (1962). «Patterns of progress in exhibition.» *Curator,* vol. V, no. 4.

Pateman, Carole (1989). *The Disorder of Women.* Cambridge: Polity Press.

Pearson, Nicholas (1982). *The State and the Visual Arts: A Discussion of State Intervention in the Visual Arts in Britain, 1780-1981*. Milton Keynes: Open University Press.

Perkin, H. J. (1975/6). «The «social tone» of Victorian seaside resorts in the North West.» *Northern History,* no. 11.

Perry, Warren (1972). *The Science Museum of Victoria. A History of its First Hundred Years.* Melbourne: Science Museum of Victoria.

Pevsner, Nikolaus (1976). *A History of Building Types.* New Jersey: Princeton University Press.

Physik, John (1982). *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building.* London: Victoria and Albert Museum.

Pick, Daniel (1986). «The faces of anarchy: Lombrosa and the politics of criminal science in post-unification Italy.» *History Workshop,* no. 21.

Pitt Rivers, A.H.L.F. (1891). «Typological museums, as exemplified by the Pitt Rivers Museum at Oxford, and his Provincial Museum at Farnham.» *Journal of the Society of Arts,* 40.

_____ (1906). *The Evolution of Culture and Other Essays.* Oxford: Clarendon Press.

Pomian, Krzysztof (1990). *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800.* Cambridge: Polity Press.

Pommier, Edouard (1989). *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution.* Montargis: Musée Girodet.

Port Arthur Historic Site: Museum Catalogue (1984). Trial version. National Parks and Wildlife Service and the Education Department.

Poulantzas, Nicos (1980). *State, Power, Socialism.* London: Verso.

Poulot, Dominique (1983). «Les finalités des musées du XVII siècle au XIX siècle.» In D. Poulot (ed.). *Quels Musées, Pour Quelles Fins Aujourd'hui.* Paris: Documentation Française.

Prakash, Gyan (1992). «Science «gone native» in colonial India.» *Representations,* no. 40.

Prince, Flugh (1981). «Revival, restoration, preservation: changing views about antique landscape features.» In David Lowenthal and Marcus Binney (eds). *Our Past Before Us. Why Do We Save It?.* London: Temple Smith.

Quoniam, Pierre and Guinamard, Laurent (1988). *Le Palais Louvre.* Paris: Éditions Nathan.

Rainger, Robert (1978). «Race, politics, and science: the Anthropological Society of London in the 1860s.» *Victorian Studies,* vol. 22, no. 1.

Rajchman, John (1988). «Foucault's art of seeing.» *October,* no. 44.

Real, M.R. (1977). «The Disney universe: morality play.» in *Mass Mediated Culture.* Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.

Reid, Badger R. (1979). *The Great American Fair: The World's Columbian Exposition and American Culture.* Chicago: Nelson Hall.

Report from Select Committee on National Monuments and Works of Art (1841). *British Parliamentary Papers.* Shannon: Irish University Papers, 1971.

Richards, Evelleen (1983). «Darwin and the descent of woman.» in D. Oldroyd and I. Langham (1983).

Richardson, Benjamin Ward (1876). *Hygeia, a City of Health.* London: Spottiswoode. (Facsimile edition published by Garland Publishing, New York, 1985).

_____ (1887). *The Health of Nations: A Review of the Work of Edwin Chadwick, with a Biographical Dissertation.* (2 vols). (Facsimile edition by Dawsons of Pall Mall, London, 1965).

Richardson, Ruth (1988). *Death, Dissection and the Destitute.* Harmondsworth: Penguin.

Riley, Denise (1988). *Am I That Name? Feminism and the Category of «Women» in History.* London: Macmillan.

Ripley, Dillon (1978). *The Sacred Grove: Essays on Museums.* Washington: Smithsonian Institute Press.

Ross, J. (1985). *The Myth of the Digger: The Australian Soldier in Two World Wars.* Sydney: Hale & Iremonger.

Rudwick, Martin J. S. (1985). *The Meaning of Fossils: Episodes in the History of Palaeontology.* Chicago: University of Chicago Press.

_____ (1992). *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Russett, Cynthia Eagle (1989). *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Ryan, Mary P. (1990). *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825-1880.* Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Rydell, Robert W. (1984). *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916.* Chicago: University of Chicago Press.

Sayers, Janet (1982). *Biological Perspectives. Feminist and Anti Feminist Perspectives.* London: Tavistock Publications

Schiebinger, Londa (1989). *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Sebeok, Thomas and Umiker-Sebeok, J. (1983). ««You know my method»: a juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes.» in Umberto Eco and Thomas Sebeok (eds). *Signs of Three: Dupin, Holmes, Peirce,* Bloomington: Indiana University Press.

Seelig, Loren (1985). «The Munich Kunstkammer, 1565-1807.» in Olive Impey and Arthur MacGregor (1985).

Seling, H. (1967). «The genesis of the museum.» *Architectural Review,* no. 131.

Sennett, Richard (1978). *The Fall of Public Man.* New York: Vintage Books.

Shapiro, Michael S. (1990). «The public and the museum.» in M. S. Shapiro (ed.). *The Museum: A Reference Guide.* New York: Greenwood Press.

Sherman, Daniel J. (1987). «The bourgeoisie, cultural appropriation, and the art museum in nineteenth-century France.» *Radical History Review,* no. 38.

_____ (1989). *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Shorter, Audrey (1966). «Workers under glass in 1851.» *Victorian Studies,* vol. 10, no. 2.

Silverman, Debora (1977). «The 1889 exhibition: the crisis of bourgeois individualism.» *Oppositions: A Journal of Ideas and Criticism in Architecture,* no. 45.

Skinner, Ghislaine M. (1986). «Sir Henry Wellcome's museum for the science of history.» *Medical History,* no. 30.

Smart, Barry (1986). «The politics of truth and the problem of hegemony.» in David Couzens Hoy (ed.). *Foucault: A Critical Reader.* Oxford: Blackwell.

Snow, Robert E. and Wright, David E. (1976). «Coney Island: a case study in popular culture and technical change.» *Journal of Popular Culture,* vol. 9, no. 4.

Stallybrass, Peter and White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression.* London: Methuen.

Stearn, W. T. (1981). *The Natural History Museum at South Kensington: A History of the British Museum (Natural History) 1753-1980.* London: Heinemann.

Stocking, George W. Jr. (1968). *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology.* New York: Free Press.

_____ (ed.) (1985). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture.* Madison: University of Wisconsin Press.

_____ (1987). *Victorian Anthropology.* New York: Free Press.

Strong, Roy (1984). *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Tafuri, Manfredo (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Tay, A.E.S. (1985). «Law and the cultural heritage.» In Isabel McBryde (ed.) (1985).

Turner, Brian and Palmer, Steve (1981). *The Blackpool Story.* Cleveleys: Palmer & Turner.

Turner, Gerard (1985). «The cabinet of experimental philosophy.» In Olive Impey and Arthur MacGregor (1985).

Turner, Ralph E. (1934). *James Silk Buckingham, 1786-1855: A Social Biography.* London: Williams & Norgate.

Vidler, Anthony (1978). «The scenes of the street: transformations in ideal and reality, 1750-1871.» In Stanford Anderson (ed.). *On Streets.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

_____ (1986). «Gregoir, Lenoir et les «monuments parlants».» in Jean-Claude Bornet (ed.). *La Carmagole des Muses.* Paris: Armand Colin.

_____ (1987). *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment.* Princeton, N.J.: Princeton Architectural Press.

_____ (1990). *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

_____ (1992). «Losing face.» In *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Waites, Bernard, Bennett, Tony and Martin, Graham (eds) (1982). *Popular Culture: Past and Present.* London: Croom Helm.

Walkowitz, Judith R. (1992). *City of Dreadful Delights: Narrations of Sexual Danger in Late-Victorian London.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Wallace, Alfred R. (1869). «Museums for the people.» *Macmillans Magazine,* no. 19.

Wallace, M. (1981). «Visiting the past: history museums in the United States.» *Radical History Review,* no. 25.

_____ (1985). «Mickey Mouse history: portraying the past at Disneyland.» *Radical History Review,* no. 32.

Walton, J. K. (1975). «Residential amenity, respectable morality and the rise of the entertainment industry, the case of Blackpool, 1860-1914.» *Literature and History,* vol. 1.

Webber, Kimberley (1987). «Constructing Australia's past: the development of historical collections, 1888-1938.» *Proceedings of the Council of Australian Museums Association Conference (1986),* Perth.

West, B. (1985). «Danger! history at work: a critical consumer's guide to the Ironbridge Gorge Museum.» Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, History Series Occasional Paper no. 83.

White, David (1983). «Is Britain becoming one big museum?.» *New Society,* 20 October.

White, Richard (1981). *Inventing Australia: Images and Identity, 1788-1980.* Sydney: George Allen & Unwin.

Wiener, M. (1985). *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980.* Harmondsworth: Penguin.

Williams, Elizabeth A. (1985). *The Science of Man: Anthropological Thought and Institutions in Nineteenth Century France.* Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International.

Wilson, Luke (1987). «William Harvey's *Prelectiones:* the performance of the body in the Renaissance theatre of anatomy.» *Representations,* no. 17.

Winson, Mary P. (1991). *Reading the Shape of Nature: Comparative Zoology at the Agassiz Museum.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Wittlin, A.S. (1949). *The Museum: Its History and Its Tasks in Education.* London: Routledge & Kegan Paul.

Wright, Patrick (1984). «A blue plaque for the labour movement? Some political meanings of the «national past».» *Formations of Nation and People.* London: Routledge & Kegan Paul.

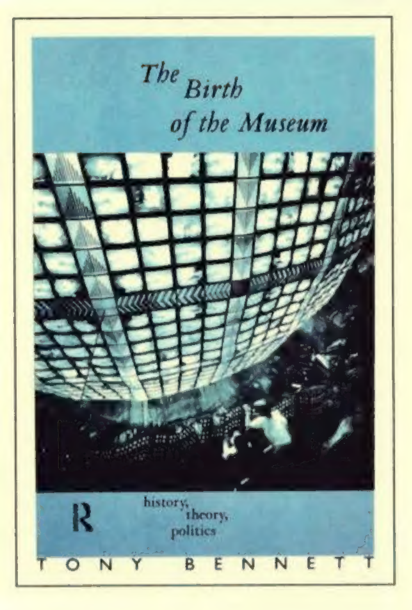
_____ (1985). *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain.* London: Verso.

الفهـرس

ـ ت ـ

ـ ف ـ

ـ ل ـ



هذا الكتاب

ما هي وظيفة المتحف الثقافية؟
وكيف تطوّرت المتاحف الحديثة؟

هذا الكتاب يُثري فهمنا ويحفّزه ويتحدّاه. إنه يضع المتحف في صلب العلاقات الحديثة بين الثقافة والسياسة. ذلك أنه ينبغي فهم المتحف العمومي لا بوصفه مكانًا للتعليم فحسب وإنّما باعتباره إصلاحيّة للسلوك حيث تُقام مجموعة من العروض والنشاطات الاجتماعية المنظَّمة.

يُلقي الكتاب ضوءًا جديدًا على العلاقة بين الأشكال الحديثة للثقافة الرسمية والشعبيّة، عبر مناقشة التطور التاريخي للمتاحف إلى جانب المهرجانات والمعارض الدولية. إنه يستقصي، عبر دراسات غنيّة بالتفاصيل، حالات من بريطانيا وأستراليا وأميركا الشمالية لمعرفة الكيفية التي نظّمت بها المتاحف والمعارض في القرنين التاسع عشر والعشرين مقتنياتها وزوّارَها، وصولًا إلى سياسات المتحف المعاصر وتوجهاته السياسيّة.

المؤلف

طوني بينيت: أستاذ الدراسات الثقافية ومدير معهد دراسات السياسات الثقافية في كلية العلوم الإنسانية في جامعة غريفيث بأستراليا. من مؤلفاته:
Outside Literature (1990)

المترجمان

محمد المبارك: مترجم وكاتب بحريني.

حياة حسنين: إعلامية ومترجمة لبنانية.